



Università degli Studi del Molise

DOTTORATO DI RICERCA IN
“Innovazione e Gestione delle Risorse Pubbliche”

CICLO XXIX

Ecomusei e arte contemporanea:

raccontare la memoria per vivere il futuro

Ricerca e strategia partecipata per lo sviluppo del territorio

Settore Scientifico Disciplinare L-ART /03

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. Giovanni CERCHIA

TUTORE

Chiar.mo Prof. Lorenzo CANOVA

DOTTORANDO

Dott. Piernicola Maria DI IORIO

Anni 2015/2016

Indice

INDICE	2
INTRODUZIONE	5
LA NASCITA DELLA RICERCA	5
GLI SCOPI E I CONTENUTI DELLA RICERCA	6
ORGANIZZAZIONE DEL PROGETTO	9
CAPITOLO 1	13
DAGLI EDIFICI AGLI SPAZI APERTI, LA NASCITA DI UNA NUOVA MUSEOLOGIA CONDIVISA E L'ARTE FRUIBILE DA TUTTI; NUOVI FENOMENI TERRITORIALI DELLA PARTECIPAZIONE E DELLA CONDIVISIONE	13
1.1 GLI ECOMUSEI	13
1.2 ECOMUSEI E NUOVA MUSEOLOGIA	19
1.2.1 UNA DEFINIZIONE DELL'ECOMUSEO	19
1.2.2 L'IMPORTANZA DEL COINVOLGIMENTO DELLA COMUNITÀ NELL'ECOMUSEO	22
1.3 ECONOMIA, CULTURA E SVILUPPO	27
1.3.1 NUOVA CONCEZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE	27
1.3.2 LEGAME TRA PATRIMONIO CULTURALE, SVILUPPO SOSTENIBILE E GLOBALIZZAZIONE	30
1.4 L'EVOLUZIONE DELL'EREDITÀ CULTURALE	31
1.4.1 PROTO-ECOMUSEI: IL MUSEO ALL'ARIA APERTA	32
1.4.2 DAL MUSEO ALL'APERTO ALL'APERTURA DEL MUSEO	33
1.5 VERSO LA NUOVA MUSEOLOGIA	34
1.5.1 IL MUSEO INTEGRATO	36
1.5.2 ECOMUSEI CONTEMPORANEI	37
1.5.3 L'ECOMUSEO DELLA MICRO-STORIA	38
1.5.4 L'ECOMUSEO A OMBRELLO	38
1.5.5 IL VILLAGGIO-MUSEO	39
1.5.6 L'ECOMUSEO ANTENNA	39
1.5.7 ECOMUSEI NELL'ERA DELLA GLOBALIZZAZIONE	40
1.6 MUSEI TERRITORIALI IN ITALIA	41
1.6.1 L'ENCICLOPEDIA SPONTANEA	42
1.6.3 IL MUSEO DELL'AMBIENTE	44
1.6.4 IL MUSEO DELLA GENTE	44
1.7 ECOMUSEI EMERGENTI	46
1.7.1 COLONIZZAZIONE TURISTICA	47
CAP. 2 ARTE PUBBLICA:	48
RELAZIONI, POSSIBILITÀ, RIGENERAZIONE E IDENTITÀ	48
2.1 LA QUESTIONE DELL'ARTE PUBBLICA	48
2.2 FINANZIAMENTO DELL'ARTE PUBBLICA	49
2.3 ARTE PUBBLICA SUL TERRITORIO	50

2.4	PROBLEMI CHE INCIDONO SULL'ARTISTA CHE LAVORA ALLA COMMISSIONE PUBBLICA	51
2.5	L'ARTE PUBBLICA E LA SUA INTEGRAZIONE NELL'AMBIENTE URBANO	53
2.6	COSA E QUALE NON È SPAZIO URBANO	54
2.7	IL CONCETTO DI ARTE PUBBLICA	55
2.8	INTEGRAZIONE NELL'AMBIENTE URBANO	57
2.10	LA DIMENSIONE SOCIALE	59
2.11	COS'È IL PUBBLICO?	60
2.11.2	IL PUBBLICO COME OPPORTUNITÀ: LA CRITICA ALL'ARTE PUBBLICA	61
2.11.3	ARTE COME ESPRESSIONE DELLE STRATEGIE NELLA SOCIETÀ DEI CONSUMATORI: FORMA E FUNZIONE	62
2.11.4	LE DIMISSIONI PUBBLICHE... DEL PUBBLICO	64
2.12	LA QUESTIONE DEL SITO	65
2.13	IL RUOLO DELL'ARTISTA	69
2.14	SPAZIO PUBBLICO E IDENTITÀ SOCIALE	72
2.14.1	SPAZI SIMBOLI URBANI	73
2.15	VALUTAZIONE ECONOMICA DELL'ARTE PUBBLICA NELLA RIGENERAZIONE URBANA:	75
2.15.1	OGGETTIVI DELLA RIGENERAZIONE URBANA	75
2.15.2	L'ARTE NELLA RIGENERAZIONE URBANA	77
2.15.3	L'ARTE PUBBLICA E LA QUALITÀ DELLA VITA PER RESIDENTI, LAVORATORI E VISITATORI DELLA CITTÀ	79
CAPITOLO 3		84
IL MOLISE: AGIRE OGGI PER PROGRAMMARE IL FUTURO		84
3.1	ARTE CONTEMPORANEA IN MOLISE: PROBLEMATICHE ED OPPORTUNITÀ	85
3.2	MAACK	87
3.3	VIS A VIS - ARTISTS IN RESIDENCE	92
3.3.1	LA SECONDA EDIZIONE	93
3.3.2	FUORILUOGO 17	96
3.3.3	FUORILUOGO 18	99
3.4	CVTÀ – STREET FEST	103
3.4.1	COME NASCE IL FESTIVAL	103
3.4.2	GLI INTERVENTI ARTISTICI	104
3.4.2.1	L'Effimerismo di Biancoshock	106
3.4.2.2	David de la Mano	107
3.4.2.3	Hitnes	108
3.4.2.4	ICKS	109
3.4.2.5	Pablo S. Herrero	110
3.4.2.6	UNO	110
3.4.3	LA DIFFICILE EDIZIONE 2017	111
3.4.3.1	La frana che minaccia il paese	113
3.5	DRAW THE LINE	114
3.5.1	DRAW THE LINE: PRIMA EDIZIONE 2011	116
3.5.2	DRAW THE LINE: SECONDA EDIZIONE 2012	118
3.5.3	DRAW THE LINE: TERZA EDIZIONE 2015	120
3.5.4	DRAW THE LINE: QUARTA EDIZIONE 2016	121
3.6	IL PREMIO ANTONIO GIORDANO	122
3.6.1	PREMIO GIORDANO 2015	122
3.6.2	PREMIO GIORDANO 2016	124
3.6.3	PREMIO GIORDANO 2017	124
3.7	CASALCIPRNO WALL DRAWINGS – UN MUSEO A CIELO APERTO	129
3.7.1	SEI ARTISTI, SEI ANNI DOPO	132

CAPITOLO 4	134
MAPPE DI COMUNITÀ: BUONE PRATICHE PER LA REALIZZAZIONE DI PROGETTI D'ARTE PUBBLICA	134
4.1 LA MAPPA DI COMUNITÀ, UNA BUONA PRATICA.	136
4.2 PROGETTARE UNA MAPPA, LA RELAZIONE TRA L'ARTISTA E LA COMUNITÀ	138
4.3 COME SI REALIZZA UNA MAPPA DI COMUNITÀ	139
4.3.1 COMUNICAZIONE DEL PROGETTO	139
4.3.2 DEFINIZIONE DELL'AREA	140
4.3.3 FORMAZIONE DEL GRUPPO	140
4.3.4 DISEGNARE LA MAPPA	141
4.3.5 INCONTRI CON L'ESTERNO E PRESENTAZIONE DELLA MAPPA	142
4.3.6 GLOSSARIO DEL PROGETTO	142
CAPITOLO 5	144
MOLISE REGIONE/MUSEO:	144
RACCONTARE LA MEMORIA PER VIVERE IL FUTURO	144
5.1 CONTESTO DI RIFERIMENTO	145
5.2 PROPOSTA PROGETTUALE	146
5.3 TEMPI E MODALITÀ	148
5.4 AZIONI E FASI ESECUTIVE	149
5.4.1 FASE 1 SOPRALLUOGHI E RICERCA DI SPECIFICITÀ GEOGRAFICHE (FISICHE E CULTURALI)	150
5.4.2 FASE 2 LA DIREZIONE ARTISTICA	150
5.4.3 FASE 3 INCONTRI CON GLI ABITANTI, REDAZIONE DELLE MAPPE DI COMUNITÀ	151
5.4.4 FASE 4 PROGETTAZIONE E ORGANIZZAZIONE	152
5.4.5 FASE 5 REALIZZAZIONE OPERE D'ARTE, INSTALLAZIONI E EVENTI	153
5.4.6 FASE 6 REDAZIONE DEL PIANO DI COMUNICAZIONE E PROMOZIONE, CON RELATIVO CAPITOLATO. REDAZIONE COMUNICATI E CARTELLE STAMPA	154
CONCLUSIONI	155
BIBLIOGRAFIA	159
APPENDICI	183
APPENDICE 1	183
Discussione con la Comunità, la procedura di progettazione	185
APPENDICE 2	191

Introduzione

L'arte contemporanea, intesa come arte che rappresenta l'estro e le intuizioni degli artisti attuali, descrive e riproduce il nostro quotidiano; in particolare nella realizzazione di interventi sul territorio e nell'installazione di opere di arredo urbano, l'arte invade il contesto di riferimento coinvolgendo l'ambiente e la comunità circostante. Di seguito, si indicano le possibilità di creare una rete tra territorio, comunità e patrimonio partendo dalle ricerche sociologiche utilizzate nell'ambito ecomuseale per favorire una reale consapevolezza nella società locale di riferimento del proprio territorio, variabile necessaria per preservare e innovare il patrimonio di cui essa dispone.

La nascita della ricerca

Raccontare la memoria per vivere il futuro nei contesti di periferia e più nello specifico nelle aree rurali non vuole essere un principio reazionario e nostalgico, ma un presupposto necessario per pensare un sistema integrato che valorizzi e innovi l'attuale sistema legato all'ambito ecomuseale, esaminando le attività e le arti di oggi.

Lo studio trae spunto dal sistema definito ecomuseo, che in termini molto generali, non è di per sé un ente ma un progetto integrato, riferibile e coinvolgente la comunità locale, finalizzato alla valorizzazione del patrimonio culturale (beni ed attività) del territorio (Barbati 2007), in una logica di sviluppo sostenibile.

In Italia, salvo casi sporadici, tale esperienza è ancora limitata e poco valorizzata, poiché è il concetto stesso di museo che è stato vissuto solo come il punto finale della tutela dei Beni culturali del territorio. Altrove, invece, è presente una concezione più moderna e aperta, secondo la quale il museo è un

“oggetto comunicativo completo [...] e complesso, che usa codici molteplici di varie esperienze del vedere, del gustare, del capire” (Clemente 2004).

Gli elementi alla base di questo progetto sono territorio, comunità e patrimonio. La comunità, che ha “scelto” un territorio come proprio spazio vitale, riconosce in esso un senso e un’identità. Il legame, protratto nel tempo, tra popolazione e territorio, costituisce il patrimonio di quella popolazione, che si estende anche al patrimonio privato dei membri stessi della comunità (De Varine 2005).

È da questa valutazione che trae origine la ricerca di una museologia nuova, che propone di realizzare una conservazione della memoria di culture antropologiche in velocissima trasformazione. “Non relitti, ma fondamenta della nostra identità culturale” (Daccò 2001): gli Ecomusei, uno strumento progressivo di conoscenza e autoanalisi, che il museologo George Rivière definisce come specchio di una comunità e di un territorio.

Gli scopi e i contenuti della ricerca

L’intento di questo studio è avviare una politica culturale nuova che, partendo da questi assiomi, riesca a valorizzare, riqualificare ed evolvere gli ecomusei attraverso interventi e progetti di arte contemporanea.

L’idea di “ecomuseo”, concepita dai museologi e storici francesi Hugues de Varine e Georges Henri Rivière, ha trovato concreta applicazione in Francia a partire dal 1970, divenendo un fenomeno culturale ampiamente diffuso. Attraverso varie fasi di elaborazione, protrattesi tra la fine degli anni ‘80 e l’inizio degli anni ‘90, è stata creata la Fédération des Ecomusée e des Musée de Société (Federazione degli Ecomusei e dei Musei di Società), con lo scopo di promuovere il concetto francese di ecomuseo, e di costituire un punto di raccordo e di coordinamento per questo tipo di istituzioni. Una Charte des écomusées (Carta degli ecomusei) fissa le linee generali, entro le quali si possono inquadrare le entità riconoscibili come ecomusei, pur nel rispetto della

necessaria eterogeneità delle singole esperienze, che nascono da contesti diversi.

Sperimentati in numerosi altri paesi europei, e non solo, gli ecomusei si stanno diffondendo in Italia solo negli ultimi vent'anni.

In Italia e all'estero, tra gli addetti ai lavori, è tutt'ora aperto il dibattito intorno ad una definizione certa e condivisa di questa "forma museale". La più autorevole ed incisiva è quella adottata nella Carta francese degli ecomusei, "l'ecomuseo è un'istituzione culturale che assicura, in maniera permanente, su un determinato territorio, con la partecipazione della popolazione, le funzioni di ricerca, conservazione, presentazione, valorizzazione, di un insieme di beni naturali e culturali, rappresentativi di un ambiente e dei modi di vita che in esso si succedono".

Anche la definizione proposta originariamente da uno degli ideatori del concetto di ecomuseo, H. de Varine, è ancora concordemente riconosciuta come una delle più efficaci. Essa si focalizza, in particolare, sulle differenze tra un museo tradizionale e un ecomuseo. Mentre il primo espone una collezione, è ubicato in un immobile, si rivolge a un pubblico, l'ecomuseo "espone" un patrimonio, è ubicato in un territorio, si rivolge a una popolazione.

In anni più recenti, il Laboratorio Ecomusei della Regione Piemonte, istituito nel 1998 con specifica competenza nel settore ecomuseale, ha sintetizzato il concetto attraverso una formula condivisa da molti studiosi, definendo un ecomuseo "un patto con il quale la comunità si prende cura di un territorio" (Maggi, 2002).

"Patto": non un insieme di norme che obbligano o proibiscono qualcosa, ma un accordo non scritto e generalmente condiviso;

"Comunità": i soggetti protagonisti non sono solo le istituzioni, perché il loro ruolo propulsivo, importantissimo, deve essere accompagnato da un coinvolgimento più largo dei cittadini;

"Prendersi cura": conservare, ma anche saper utilizzare, per oggi e per il futuro, il proprio patrimonio culturale, in modo da aumentarne il valore, anziché consumarlo;

“Territorio”: inteso non solo in senso fisico, ma anche come storia della popolazione che ci vive e dei segni materiali e immateriali lasciati da coloro che lo hanno abitato in passato.

Per usare le parole di Hugues de Varine un ecomuseo costituisce, dunque, “un’azione portata avanti da una comunità, a partire dal suo patrimonio, per il suo sviluppo”.

È evidente come in tutte le definizioni proposte ricorrano costantemente i concetti di “popolazione”, “patrimonio” e “territorio”, sui quali si fonda l’idea stessa di ecomuseo.

- Il territorio, perché l’ecomuseo non è un edificio o un luogo, ma è diffuso a tutto lo spazio, rappresentandone e rendendone più visibili le caratteristiche, il paesaggio, la storia, la memoria, l’identità.

- La popolazione, perché essa è il vero soggetto-oggetto dell’Ecomuseo, perché solo la sua partecipazione ne legittima l’esistenza, perché è il succedersi delle comunità e delle popolazioni nello spazio e nel tempo che ha creato il paesaggio e il patrimonio di un territorio.

- Il patrimonio, perché l’insieme dei beni della cultura materiale (edifici, manufatti, opere...) e di quella immateriale (saperi, sapori, racconti, tradizioni, mestieri, abitudini,...) è quanto l’Ecomuseo intende valorizzare, costituisce l’identità del territorio e della sua comunità.

- È la comunità che ha prodotto storicamente il suo patrimonio, che lo utilizza, che lo trasforma, o lo arricchisce”. (H. de Varine 1978).

Contemporaneamente a questa nuova idea di museo, si sviluppa un nuovo concetto di produzione artistica, un’arte non più vincolata alle stanze e ai luoghi convenzionali ma un’arte collocata direttamente sul territorio. Il fenomeno degli eventi espositivi collocati in spazi non convenzionali è una pratica consolidata a partire dagli anni sessanta: dalle mere operazioni di arredo urbano a esperienze che coinvolgono il pubblico nell’evento artistico, dagli interventi site-specific all’estetica relazionale all’ “arte contestuale” (Ardenne 2002). Proprio perché, in questa pratica dell’arte, l’opera viene creata consapevolmente per le qualità e le caratteristiche del luogo in cui si colloca,

essa non agisce imponendosi come un elemento esterno al luogo e al pubblico, ma nasce con essi, un “expanded field” per usare le parole di Rosalind Krauss, che si propone come corpo aperto alle circostanze spaziali e temporali in cui si colloca.

In questo contesto si inserisce anche la riflessione critica secondo cui “l’opera d’arte rappresenta un interstizio sociale”, di conseguenza “l’arte è uno stato d’incontro” (Bourriaud 2010). L’arte relazionale, quindi, crea una nuova forma di coesistenza opera/pubblico, “un modello di socialità che crea coabitazione” (Bourriaud 2010).

In definitiva un luogo dove il pubblico diventa un interlocutore attivo e compartecipe, un museo come spazio interattivo, “forum attivo”, un ecomuseo che si apre all’esterno e che si mette in dialogo con il contesto di riferimento ponendosi come obiettivo principale di un’offerta sociale e culturale di alta qualità.

Organizzazione del progetto

La ricerca si pone nel contesto appena descritto ed ha l’obiettivo primario di individuare e far conoscere, con interventi di arte contemporanea, i percorsi della cultura che il territorio di riferimento offre, valorizzarne l’insieme dei beni della *cultura materiale* (edifici, manufatti, opere...) e di quella *immateriale* (saperi, sapori, racconti, tradizioni, mestieri, abitudini...).

I contesti rurali nei quali solitamente si sviluppano gli ecomusei sono caratterizzati da una bassa densità di popolazione ma, contemporaneamente, racchiudono una moltitudine di luoghi di notevole interesse che meritano di essere valorizzati.

Il contemporaneo nel paesaggio rurale, può rappresentare l’elemento chiave per lo sviluppo dei luoghi con programmi che coinvolgano il territorio. Attraverso esposizioni, laboratori, workshop, seminari e incontri, in luoghi in disuso o comunque non convenzionali per attività ed esperienze d’arte

contemporanea, si può attuare una lettura del territorio, inteso non solo in senso fisico, ma anche come storia della popolazione che lo abita e dei segni materiali e immateriali lasciati da coloro che lo hanno abitato in passato. Da ciò deriva anche l'interrelazione tra competenze e ambiti differenti (archeologia, architettura, storia, letteratura, ecologia, sociologia, etc.) su cui si costruisce il progetto stesso, che intende rispecchiare in tal modo la complessità della presenza e della funzione dell'arte nello spazio pubblico.

La riflessione sulla quale concentrarsi non riguarda più solo la necessaria interazione e complicità tra arte e paesaggio, quanto piuttosto la necessità di approfondire pratiche di contaminazione che coinvolgano tutte le periferie dell'ambiente d'interesse, perché bisogna considerare il linguaggio dell'arte contemporanea una componente fondamentale della cultura odierna, e di conseguenza elemento necessario per la crescita individuale e collettiva; “senza però disperdere – per ignoranza, per superficialità, per supponenza- l'accumulo prodotto dalle storie precedenti [...], il depositarsi di tessuto costruito sul territorio” (Massarente e Ronchetta 2004).

Realizzare progetti legati al territorio significa interrogarsi sulle peculiarità di quel territorio, non semplicemente collocare opere d'arte al suo interno. Significa rivolgersi agli individui della comunità, fruitori attivi dell'opera, dando loro adeguati strumenti di comprensione. L'arte attuale è quella che maggiormente ci riguarda, perché parla di noi e del nostro quotidiano, del nostro grado di civiltà, della sensibilità oltre che del gusto estetico che gli uomini di oggi hanno maturato e considerano tale.

Questo progetto si fonda sugli esperimenti realizzati in piccoli borghi molisani, in particolare i paesi di Casacalenda (Kalenarte) e Casalciprano, esempi di valorizzazione del territorio attraverso l'arte contemporanea. Kalenarte è laboratorio importante di esperienze e installazioni dell'arte contemporanea dal 1990 e Casalciprano, esempio raro di interconnessione tra cultura contadina e contemporanea grazie all'unione di un museo all'aperto della tradizione contadina e di interventi di arredo urbano a cura di artisti di fama nazionale. Le esperienze legate ai nuovi linguaggi dell'arte come il Draw

the line di Campobasso, il CVTà street fest di Civitacampomarano e il Premio Antonio Giordano di Santa Croce di Magliano; tre festival di arte pubblica e di rigenerazione urbana caratterizzati dal forte legame instauratosi tra gli artisti e realtà periferiche. La ricerca include anche l'unica esperienza di residenza d'artista presente in Molise: Vis à Vis.

Tali esperienze hanno dimostrato il rapporto positivo e virtuoso tra il passato e la contemporaneità, la possibilità di lavorare con la creatività di oggi per dare una più intensa energia a territori e stratificazioni sociali che rischiano troppo spesso l'abbandono e l'oblio. Queste iniziative rappresentano, pertanto, un modello importante di operazione culturale e antropologica di recupero, salvaguardia e valorizzazione dei piccoli borghi (Canova, 2012).

Per rendere possibile tutto ciò, oltre al coinvolgimento di enti pubblici e locali, è necessario l'intervento di azioni di ricerca programmate e concertate; infatti, se la società locale non è resa pienamente consapevole del valore del proprio territorio, diventa impossibile preservare il patrimonio di cui essa dispone. Affinché ci sia una partecipazione attiva e consapevole della popolazione, è necessario che questa prenda coscienza dei luoghi in cui vive, trascurati per abitudine, distrazione, non curanza, o perché ritenuti privi di particolari caratteri di bellezza e interesse.

Un'iniziativa utile a "riavvicinare" la comunità al proprio territorio si è rivelata la redazione delle Mappe di Comunità, promossa dal 2000 dall'Ires, l'ente di ricerca della Regione Piemonte.

Le Mappe di Comunità sono concepite come strumenti in grado di rappresentare l'unicità e l'importanza, soprattutto per i residenti, della propria realtà di appartenenza. Consentono agli abitanti di fornire un'immagine del territorio, come da essi percepito (attraverso incontri e questionari inviati alle famiglie o alle Scuole), privilegiando i luoghi e i percorsi che si conoscono per esperienza diretta. Tali mappe non si presentano come uno strumento "cartograficamente corretto", ma hanno lo scopo di raccontare in maniera semplice quello che la comunità ritiene "importante" e degno di tutela.

È partendo da queste premesse che, attraverso il coinvolgimento della comunità locale anche sulle scelte degli interventi da concretizzare sul territorio, si propone il progetto pilota Molise Regione/Museo. Un sistema che integra opere d'arte, laboratori, cantieri creativi con l'identità geografica, storica, antropologica, economica ed ambientale del territorio.

I progetti artistici site-specific nascono dalla mappatura dei “luoghi identitari” e dall'incontro tra l'artista e gli abitanti. Un confronto, un momento di studio e interazione rivolto alla riscoperta materiale e immateriale della memoria dei luoghi e delle genti, delle narrazioni e delle tradizioni che diventano il “nutrimento” dell'opera artistica.

Capitolo 1

Dagli edifici agli spazi aperti, la nascita di una nuova museologia condivisa e l'arte fruibile da tutti; nuovi fenomeni territoriali della partecipazione e della condivisione

1.1 Gli ecomusei

Un ecomuseo è un museo per, delle e sulle persone a casa propria, nel proprio ambiente (Keyes, 1992). È un luogo per la trasmissione e la protezione del patrimonio, nonché per lo sviluppo di un territorio attraverso una comunità.

Dal momento che il termine ecomuseo fu coniato nel 1971 da Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine, al IX Congresso Internazionale del Museo in Francia, è cresciuto l'interesse per il concetto, sia da parte del pubblico sia sul piano accademico. Il numero totale di ecomusei nel mondo è circa 400, quasi 350 di essi sono in Europa (Borrelli & Davis, 2012). Gli ecomusei sono stati studiati come parte del campo accademico dell'ecomuseologia che, a sua volta, ha forti legami con altri campi, quali l'antropologia, la sociologia e la museologia.

Gli anni '60 hanno visto un aumento della consapevolezza ambientale che oggi è diventata tendenza dominante politica e sociale. La consapevolezza ambientale non è stata solo una ricerca di soluzioni tecnologiche alla crisi ambientale, ma in un quadro più ampio ha posto domande su relazioni tra natura, cultura e comunità. Questa consapevolezza, abbinata ad un nuovo focus sul potenziamento delle comunità locali, ha anche raggiunto l'istituzione del

museo come testimoniato nella 31esima Assemblea Generale di ICOM Milano, Italia, 2016¹.

Alla luce di ciò, la museologia richiede ai musei di mostrare preoccupazione per le esigenze della società, salendo oltre l'impostazione tradizionale che comprende edifici, collezioni e ricerca. Questa rivoluzione museale ha richiesto che i musei servano le esigenze sociali, politiche e ambientali (van Mensch, 1995).

Nell'ambito della ecomuseologia, la ricerca ha finora affrontato aspetti teorici², studi culturali e antropologici³, studi sul paesaggio⁴, sullo sviluppo economico, ecologico e socio-culturale⁵, sulle responsabilità dell'amministrazione e della gestione (comunità-regione-governo), sull'impatto ambientale, sulle strategie di gestione sostenibile⁶ e sulla valutazione⁷.

L'idea iniziale di George-Henri Rivière e Hugues de Varine era preservare il patrimonio nel suo ambiente originale (de Varine, 1985), il cosiddetto concetto *in situ*. L'ecomuseo non era una nuova istituzione ma un movimento: Rivière ha parlato della "definizione in evoluzione dell'ecomuseo" e descritta come "diversità illimitata" (Rivière, 1985), formata e attivata dall'autorità pubblica e dalla comunità locale.

¹ 31esima Assemblea Generale di ICOM –Milano, Italia, 2016

Risoluzione n. 1: La Responsabilità dei Musei verso il Paesaggio

I musei e paesaggi sono elementi essenziali dell'ambiente fisico, naturale, sociale e simbolico dell'umanità. Il paesaggio è una rete molto complessa, definita dalle relazioni tra elementi sociali e naturali. La sua ricchezza deriva dalla sua diversità. I musei sono parte del paesaggio. Essi raccolgono le testimonianze materiali e immateriali collegate al loro contesto territoriale. Le collezioni, che sono parte integrante del loro patrimonio, non possono essere spiegate senza il paesaggio. In particolare, i musei hanno una particolare responsabilità nei confronti dei paesaggi circostanti, siano essi urbani o rurali. Questo implica un duplice compito: da un lato la gestione e la conservazione del patrimonio in una prospettiva di sviluppo sostenibile per il territorio, dall'altro l'attenzione alle immagini e alle rappresentazioni che identificano e connotano il paesaggio stesso.

² Cfr. Moniot, 1973; de Varine, 1985; Engström, 1985; Hubert, 1985; Mayrand, 1985; Rivière, 1985; Veillard, 1985; Stokrocki, 1996; Debary, 2004; Cai & Yao 2012

³ Cfr. Nabais, 1985; Camargo & Moro, 1985; Collet, 2006; Rogers, 2012; Delgado, 2003

⁴ Cfr. Davis, 2005; Corsane et al., 2009; Davis, 2009; Borrelli & Davis, 2012; Coughlin, 2012

⁵ Cfr. Kinard, 1985; Norman, 1993; Galla, 2002; Howard, 2002; Ohara, 2008; Galla, 2005

⁶ Cfr. Gomez de Blavia, 1985; Lawes et al., 1992; Olsson et al., 2004; Schultz et al., 2004; Lloyd & Morgan, 2008

⁷ Cfr. Corsane et al., 2007a; Corsane et al., 2007b; Davis, 2008

La definizione più recente di ecomuseo è “un progetto di museo o di un patrimonio basato sulla comunità che sorregge lo sviluppo sostenibile” (Davis, 2007, p. 116).

La definizione di Davis sottolinea il concentrarsi sul coinvolgimento della comunità locale, il che significa che il patrimonio può essere visto come un aspetto dello sviluppo sostenibile della comunità.

L'ecomuseo raccoglie, conserva, esibisce e ricerca il patrimonio, proprio come fa il tradizionale museo (Jamieson, 1989); tuttavia, l'ecomuseo coinvolge anche le comunità locali a protezione del patrimonio e per lo sviluppo del museo. Un aspetto importante dell'ecomuseo è il modo in cui viene visualizzato il patrimonio, vale a dire *in situ*, lasciandolo nel contesto della vita quotidiana della comunità (Davis, 2011).

La differenza tra ecomusei e musei all'aperto è che questi non includono una comunità come parte del museo. E naturalmente, anche se eco dentro l'ecomuseo si riferisce principalmente alla comunità, anche gli ecomusei conservano la natura habitat.

La differenza fondamentale tra musei tradizionali ed ecomusei è come l'ambiente naturale, la comunità locale e il patrimonio si riferiscono l'uno all'altro.

Rivard (1984) ha anche rappresentato graficamente le differenze tra musei tradizionali ed ecomusei. Mentre il museo tradizionale vede questi elementi come separati, l'ecomuseo vede il patrimonio e la conservazione come parte di una comunità locale e la comunità come parte di un ambiente naturale. Questo significa che l'ecomuseo si vede meno come un'istituzione separata dall'esperienza quotidiana e più come un parte integrante delle relazioni con le comunità con il loro ambiente e il loro passato. Poiché questa relazione non è istituzionalizzata, l'ecomuseo dipende dal coinvolgimento della comunità locale.

L'ecomuseo non solo sfida il ruolo della comunità nei musei così come le forme stabilite di rappresentazione e di visualizzazione, ma ha anche il potenziale per sfidare la nozione stessa di patrimonio. Il museo tradizionale

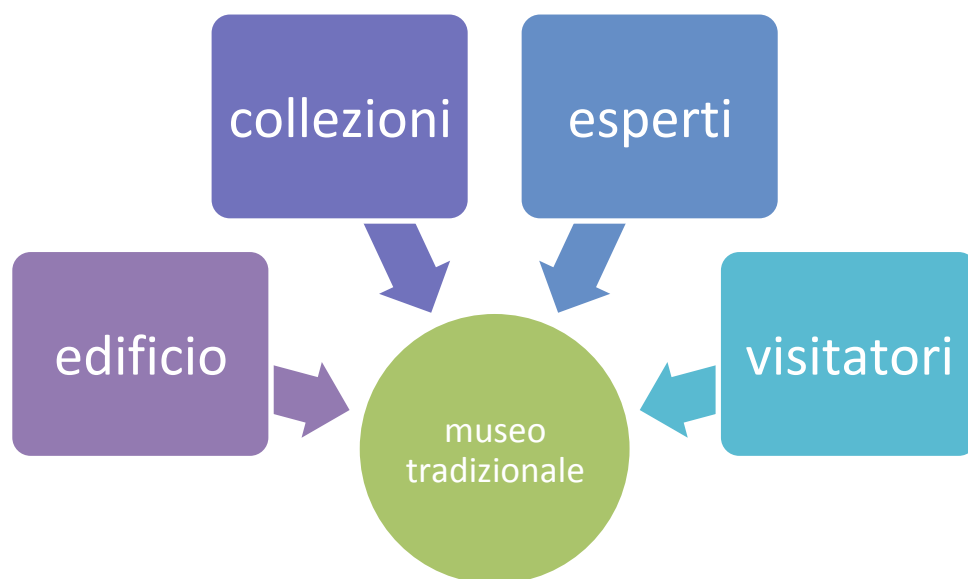
spesso rappresenta l'eredità di una società più grande (nazionale o regionale), amministrato dallo Stato e definito da esperti. Il coinvolgimento del pubblico può essere parte del sistema amministrativo, ma a causa del suo carattere professionale, il coinvolgimento è simbolico o limitato a processi predefiniti. Ciò significa che le comunità locali sono spesso rappresentate nei musei, ma possono solo definire il carattere della loro rappresentazione in misura limitata. Allo stesso modo, la natura è rappresentata nei musei (ad esempio nei musei di storia naturale) ma l'ambiente effettivo del museo non è comunemente parte della museo stesso. Negli ecomusei, sia l'ambiente naturale sia quello sociale formano parte del museo e la rappresentazione dell'identità culturale attraverso il patrimonio fa parte della vita della comunità. Questa è la descrizione teorica degli ecomusei, ma in realtà ci sono diversi tipi di accordi tra le comunità locali e le altre amministrazioni.

Il patrimonio di un ecomuseo è complesso e dinamico. Anche se gli enti amministrativi esterni possono avviare e finanziare l'ecomuseo, definendo il patrimonio, la comunità locale è responsabile almeno in parte. La definizione del patrimonio è quindi il risultato di un processo in corso, che coinvolge il dibattito e la negoziazione. Le vecchie tecniche di produzione possono essere risvegliate, le moderne tecniche agricole tradizionali possono essere abbinate e la storia può essere raccontata da diverse prospettive interne (Bigell, 2012). C'è naturalmente la possibilità che i curatori professionali e la gente del posto abbiano idee diverse come conservare e utilizzare edifici storici e manufatti, perché per i locali il patrimonio ha anche un valore (Bigell, 2012). Il patrimonio in un ecomuseo è, quindi, parte dello sviluppo dinamico della comunità. Visto in questo modo, il patrimonio è un elemento di un senso di luogo e di identità. Poiché il patrimonio è dinamico, consente anche l'integrazione di nuove narrazioni, ad esempio quelle di gruppi ex-esclusi o di migranti.

Quello che Davis illustra non mostra che il termine comunità, museo e ambiente cambiano il loro significato nei due modelli. Mentre il museo tradizionale rappresenta una società più grande, l'ecomuseo è il progetto di una

comunità locale più piccola. Mentre il museo tradizionale conserva un patrimonio definito in un edificio, l'ecomuseo produce manufatti in situ. Il principio in situ è più che una questione dell'ubicazione del manufatti - apre anche la possibilità che il patrimonio sia definito da una locale comunità, raccontando non solo una storia da una prospettiva esterna, ma molteplici storie da una prospettiva interna. Ciò significa che il pubblico di riferimento è la comunità locale, non visitatori e turisti, come nei musei tradizionali (Maggi & Falletti, 2000; Perella et al., 2010); la comunità locale è costituita dalle persone che vivono in una definizione geografica: lo spazio. La comunità è diversa dalla società: la prima spesso si basa su relazioni personali, quest'ultima sulle istituzioni impersonali e esperti.

Il consenso sulle differenze tra musei tradizionali ed ecomusei è espresso nelle figure 1 e 2 (Gjestrum, 1992).



La differenza concettuale tra il museo e l'ecomuseo è rappresentata dalla differenza dei rispettivi rapporti con il paesaggio.



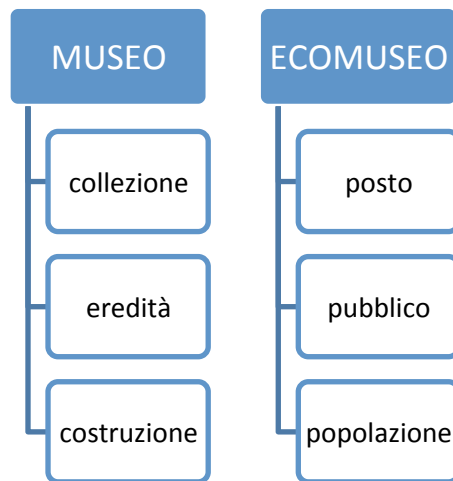
1.2 Ecomusei e nuova Museologia

Da qualche decennio i musei hanno subito una trasformazione importante, intesa in larga misura a rafforzare il legame tra istituto e comunità e a dare maggiore enfasi interpretativa agli aspetti della cultura. Questo fenomeno è strettamente legato agli ecomusei, che, più di tutti gli altri, hanno tentato di interpretare i concetti innovativi della nuova Museologia.

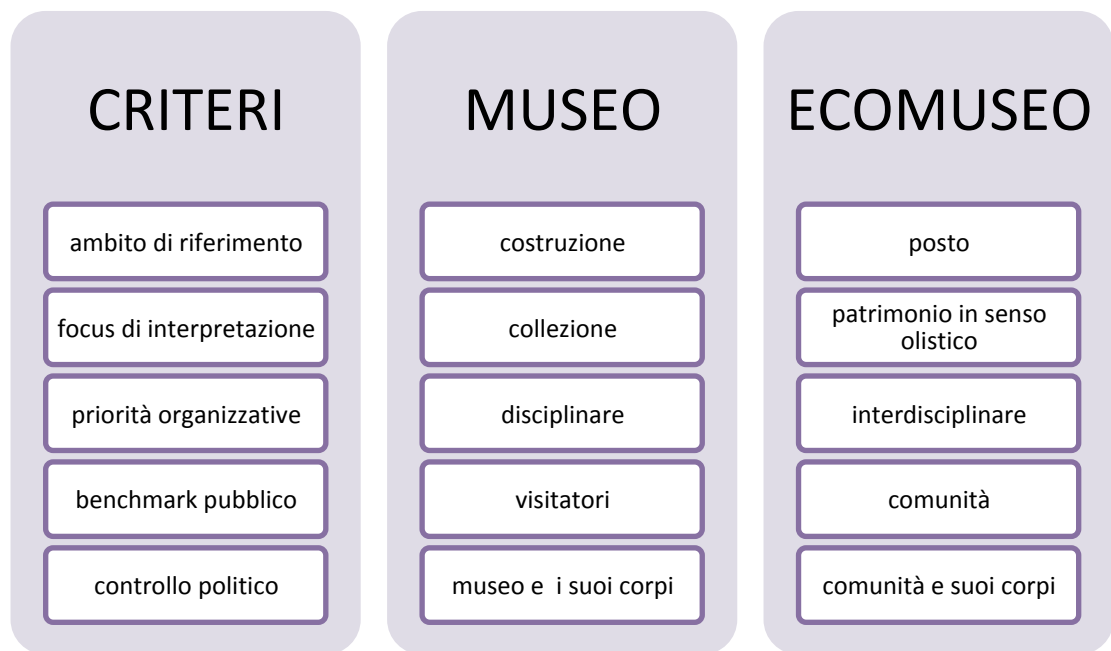
Mentre era relativamente facile definire il museo tradizionale in base alla natura delle sue esposizioni, un'istituzione ispirata ai principi di Rivière e de Varine richiede probabilmente tipologie più elastiche, diverse, in parte, da quelle utilizzate precedentemente. Alla luce di queste trasformazioni, l'incertezza terminologica attuale è qualcosa di paradossale; è più difficile, infatti, stabilire delle definizioni rigorose passando da un museo di oggetti a un museo di idee. Inoltre, la relativa diffusione delle idee della nuova Museologia rende la situazione più confusa, in quanto molte delle caratteristiche ritenute particolari per l'ecomuseo, come l'interpretazione in situ o il coinvolgimento della comunità locale, possono essere attuate efficacemente da molti dei musei innovativi che appartengono alle tipologie di tema tradizionali.

1.2.1 Una definizione dell'Ecomuseo

L'ecomuseo è sempre stato difficile da descrivere. Una delle definizioni più efficaci resta quella presentata originariamente da De Varine in base alle differenze tra musei tradizionali ed ecomusei.



Boylan (Boylan, 1992) ha invece proposto una semplice lista di controllo per mostrare le differenze tra ecomusei tradizionali e all'aperto e, infine, tradizionali.



Per ogni criterio Boylan assegna un punto da 1 a 5 in base alla prossimità delle caratteristiche della seconda colonna e considera un'istituzione ecomuseo solo se i suoi voti totali superano il 20%.

Davis (P. Davis, 1999) propone l'uso di cinque criteri:

- Area che si estende oltre i confini del museo;
- Sito frammentato e interpretazione in situ;
- Cooperazione e partnership in contrasto con la proprietà di mostre;
- Coinvolgimento della comunità locale e degli abitanti nell'attività del museo interpretazione olistica e interdisciplinare;
- Esistono altre istituzioni che si occupano dell'ambiente senza essere proprio ecomusei.

Jorgensen (A. Jorgensen, commento personale) indica le condizioni che differenziano l'ecomuseo dai musei all'aria aperta, dai musei della storia locale e dai centri di eredità;

- Esistenza di un centro di documentazione;
- Pluralità dei centri di visita con esposizione;
- Esistenza di workshop per la partecipazione attiva dei visitatori.

Il problema della definizione del concetto di ecomuseo è ancora molto discusso dai museologi.

I principi, che sono ampiamente diffusi negli originari modelli di ecomusei, oggi sono proposti dalla nuova Museologia e potrebbero anche essere adattati ai musei tradizionali (come in taluni casi già succede). Essi riguardano:

- il carattere interdisciplinare;
- l'attenzione alla comunità;
- l'interpretazione olistica;
- la conservazione in situ;
- la gestione democratica.

I tentativi sono spesso fatti per misurare nuovi tipi di musei secondo i vecchi parametri, ma il concetto di museo in realtà è cambiato (dal museo dell'oggetto al museo delle idee).

Inoltre, sin dagli anni Sessanta, anche il concetto di luogo o di territorio è cambiato. Per consuetudine era in gran parte il riferimento spaziale ed ecologico, ma oggi è più associato ai processi sociali locali in corso, o che si

sono sviluppati in passato. Di conseguenza l'ecomuseo è ancora un museo del luogo, ma il concetto di luogo non è più lo stesso. L'ecomuseo è quindi o dovrebbe essere un museo di luogo nel nuovo senso essendo anch'essi, i concetti di museo e luogo, concetti nuovi.

1.2.2 L'importanza del coinvolgimento della comunità nell'ecomuseo

L'ecomuseologia ha contribuito a spostare l'attenzione della museologia sugli oggetti del patrimonio alle condizioni in cui il patrimonio è costituito nelle comunità. Quest'attenzione della comunità si trova anche nelle teorie più recenti sul paesaggio, vedendo gli stessi paesaggi, come intersezioni del patrimonio naturale e delle comunità che abitano un'area. Il legame tra comunità e patrimonio nel caso dell'ecomuseo, e tra le comunità e il loro ambiente naturale, è il coinvolgimento. Il coinvolgimento della comunità è uno dei fattori determinanti degli ecomusei (Davis, 2011), e gran parte dell'ecomuseologia si concentra sulla comprensione del ruolo delle comunità locali nella conservazione del patrimonio e nello sviluppo della comunità. De Varine (2005) afferma che l'*eco* in ecomuseo si riferisce al ben adeguato rapporto tra una società e il suo ambiente; altrettanto significa “casa” o “spazio vitale” (Keyes, 1992). Ciò significa che gli ecomusei non sono semplici istituzioni che facilitano il coinvolgimento nei processi decisionali, ma che sono luoghi della vita quotidiana, e quindi è necessario un più vasto concetto di coinvolgimento. Eco può riferirsi sia alla comunità sia all'ecologia, e questo significa che l'ecomuseo integra diversi approcci al patrimonio, alla comunità o alle comunità, stili di vita ed ecologia. L'ecomuseo serve principalmente “il locale”, la comunità piuttosto che catering per visitatori o turisti (Maggi & Falletti, 2000; Perella et al., 2010).

Un indicatore importante per valutare l'autenticità di un ecomuseo è il suo livello di coinvolgimento della comunità e della democrazia (Corsano et

al., 2007a). La messa a fuoco sul coinvolgimento della comunità significa quindi che l'ecomuseo non è innanzitutto un'istituzione per la conservazione del patrimonio sotto forma di manufatti, ma include il patrimonio nelle strategie di una comunità di sviluppo sostenibile. Questo a sua volta implica che le comunità siano coinvolte nel patrimonio stesso. L'idea più ampia del coinvolgimento della comunità è in linea con un certo numero di modelli relazionali (Relph, 1976; Olwig, 1996; Arler, 2008) che descrivono lo sviluppo del concetto di "senso del luogo". Qui "il senso del luogo" significa unicamente attaccamento individuale all'ambiente, e non la sensazione che un paesaggio speciale crea in un visitatore. Invece, "senso del posto" significa attaccamento generato dall'interazione di una comunità con il suo territorio (Arler, 2008). Il "senso del posto" è generato dal coinvolgimento, si potrebbe sostenere che esiste in tutto l'essere umano: l'habitat. Pertanto, lo scopo dell'Ecomuseo non è quello di preservare posti eccezionali, ma includere la questione del patrimonio in questo coinvolgimento.

L'idea di senso del luogo, in questo significato più ampio, è espressa da molti autori che utilizzano una varietà di terminologie, evidenziando la sua diversità:

- Il concetto di Place of Insideness (1976) di Relph descrive il grado di coinvolgimento, comprensione e preoccupazione che le persone hanno per un particolare posto. Relph (1981) sostiene che, attraverso l'esperienza e l'azione in un luogo, le persone sarebbero motivate per proteggere un posto esistente o per crearne uno nuovo.
- Arler (2008) sostiene che il coinvolgimento trasforma un concetto o uno spazio astratto in un luogo abitato attraverso una produzione sul luogo.
- Con un focus sul paesaggio, Olwig (1996) ha coniato il termine "platial" (orientato al posto) per descrivere la relazione di una comunità con il paesaggio da diverse prospettive interne, in contrasto con una singolare prospettiva esterna "spaziale".

Queste concezioni dimostrano che il coinvolgimento è complesso, che implica molti aspetti della vita e che esiste in diverse scale (globali, nazionali e locali).

1.2.3 L'importanza del paesaggio riguardante il coinvolgimento della comunità

Il coinvolgimento della comunità ha anche portato a una riconsiderazione sul concetto di paesaggio, da essere spesso interpretato come estetizzato dall'estraneo e insignificante dal punto di vista dei membri coinvolti. Esempi includono *La nozione di paesaggio platiale* di Olwig (1996), e questa diversa percezione è stata successivamente analizzata anche nella Convenzione europea del paesaggio (ELC - Consiglio d'Europa, 2000). L'ELC considera il paesaggio come creato dalla partecipazione della comunità in cui parallelamente si sviluppano i valori dell'Ecomuseo. L'ELC sottolinea la partecipazione della comunità alla progettazione, alla gestione e alla conservazione del paesaggio.

Negli ecomusei, il paesaggio è sia la caratteristica principale sia l'impostazione (Davis, 2011). Una comunità orientata alla pianificazione e alla consapevolezza del proprio paesaggio è un elemento indispensabile negli ecomusei (Davis, 2011), dove il coinvolgimento con ambienti culturali e storici crea un senso di luogo e valorizza il territorio, l'orgoglio e l'identità di appartenenza⁸.

Gli ecomusei hanno cambiato l'idea del paesaggio, creando nuovi modelli di interazione uomo-natura all'interno dei paesaggi stessi (Magnusson, 2004). Gli ecomusei sono spesso istituiti in ambienti culturali o naturali non adeguati (Kimeev, 2008) e trasformati in strategie per rinvigorire la cultura di una regione, di un luogo, di un ambiente. Il paesaggio in questo senso è visto come il risultato delle condizioni sociali, e lo sviluppo pianificato è necessario

⁸ Borrelli & Davis, 2012; Coughlin, 2012; Corsane et al., 2009; Davis, 2005; Davis, 2009

per preservare il paesaggio come il luogo di una comunità, e quindi creare l'identità del paesaggio (Perella et al., 2010).

Tuttavia, nonostante la sua centralità nell'ecomuseologia, ci sono state limitate indagini ecomuseologiche sul paesaggio.

1.2.4 Le sfide del coinvolgimento e del paesaggio nell'Ecomuseo

Il coinvolgimento della comunità in ecomusei e in paesaggi può richiedere diverse implicazioni. Arler (2008) sostiene che il paesaggio nell'ELC è un'arena di cultura ecologica, sociale ed economica. L'ELC, in particolare, sottolinea il ruolo del paesaggio quale risorsa economica legata al turismo sostenibile (Consiglio d'Europa, 2000a).

Le comunità orientate sia al concetto di paesaggio, sia al concetto di ecomuseo, vedono il loro coinvolgimento come un aspetto importante per lo sviluppo economico e del suo controllo. Tuttavia, mentre lo sviluppo economico è necessario per le comunità, il turismo che ne deriva solleva anche la questione della tutela del patrimonio e della sua autenticità. Il turismo sostenibile o l'ecoturismo spesso sottolineano l'autenticità di un posto. Tuttavia, l'autenticità è problematica, poiché riguarda un passato indiscutibile, come la sostenibilità, in pericolo se si sviluppa in termine di marketing. Lo studio di Waller e Lea (1999), ad esempio, sottolinea che i turisti percepiscono un luogo autentico quando corrisponde alle loro precedenti aspettative, confermando così gli stereotipi piuttosto che cogliere quella specifica realtà. Una soluzione a questo problema è collegare l'autenticità non al passato (come le cose realmente erano), ma al grado di controllo che le persone locali hanno sulle loro storie (come nel patrimonio) e risorse (come il turismo) (Gustavsson & Peterson, 2003). L'autenticità può essere intesa in maniera differente; un ecomuseo, infatti, ha un valore per un visitatore, un altro per il governo o le autorità locali, e ancora un altro per la popolazione locale. Il fulcro della

comunità dell'ecomuseo trova la propria autenticità non nello sguardo turistico, né dall'elaborazione di un progetto per stabilire l'identità nazionale.

Chambers (2000, p. 98) definisce l'autenticità come il grado di controllo locale sulle attività turistiche, facendo riferimento alle condizioni in cui le persone hanno un controllo significativo sui loro affari, sulla capacità di svolgere un ruolo attivo nel determinare come si verificano i cambiamenti nei loro ambienti sociali. Oltre al controllo, Chambers tocca anche la tipologia dei turisti a basso budget, che contrariamente a quanto si possa pensare, hanno un impatto economico più positivo sulle aree; essi tendono, per esempio, a fare affidamento molto di più sull'economia locale, cercando pasti economici e alloggi forniti direttamente da imprenditori locali (2000, p.38).

L'idea di Chambers può essere combinata con il concetto di Gustavsson e Peterson (2003) di *luogo autentico* come “un'area con un certo numero di persone appartenenti al posto o attivamente legate al luogo”: qui, l'autenticità sottolinea un senso di appartenenza.

Gustavsson e Peterson (2003) menzionano il conflitto tra la correttezza storica e il coinvolgimento della comunità, e suggeriscono che l'autenticità dovrebbe essere legata al coinvolgimento della comunità; infatti, considerando l'autenticità come un fattore importante per comunicare azioni orientate alla conservazione, pianificazione e procedure di gestione, che collegano il passato verso il futuro. Orientamento al futuro, controllo del patrimonio e dell'economia, senso del posto sono tutti elementi che definiscono anche il concetto di autenticità negli ecomusei.

1.3 Economia, cultura e sviluppo

È in corso un conflitto tra concezioni diverse della missione dell'Ecomuseo. Più in particolare, sia nella letteratura sia nelle indagini economiche, gli obiettivi di sviluppo economico, sempre legati allo sviluppo turistico, sono contrastati dal desiderio di rafforzare l'identità recuperando le radici storiche della comunità e della memoria. Tracce interessanti di questo conflitto si trovano nell'approccio di De Varine al termine ecomuseo (H. de Varine, 1996), nell'appello di Hudson per obiettivi economici e culturali realistici (K. Hudson, 1996) e nelle risposte di molti curatori al questionario IRES.

Il conflitto tra obiettivi economici e culturali può essere risolto, quando esistono spazi per lo sviluppo del turismo culturale "esplorativo", ponendo la priorità, in modo efficace e cronologico, sul primo obiettivo (Anders Jorgensen, commento personale, 1999). Se consideriamo il ruolo che la cultura può svolgere come fattore di sviluppo strategico e se osserviamo l'aspetto globale della situazione (la necessità di rafforzare l'identità locale come fattore di competitività a lungo termine), il conflitto è in realtà meno preoccupante di quello che potrebbe apparire dai commenti di molti esperti.

1.3.1 Nuova concezione del patrimonio culturale

Le azioni a favore del patrimonio culturale stanno attraversando una fase di intensa trasformazione e si sta facendo una riflessione sul concetto stesso di patrimonio culturale. Prima che possa essere emesso un giudizio di merito e, in parte come conseguenza dell'elevato numero di attori coinvolti, ovviamente con scopi che talvolta non coincidono, è necessario stabilire una definizione e una prospettiva comune di ciò che intendiamo esattamente per cultura.

In Italia, da qualche anno, si è sviluppato un vivo dibattito sulla definizione del bene culturale, cresciuto particolarmente quando il nome del

ministero competente è stato modificato e il ministero stesso è stato riorganizzato⁹.

È attualmente in corso un processo di modifica della stessa nozione di cultura che si estende oltre al patrimonio artistico per includere sia i beni che sono espressioni di identità culturali locali sia servizi attivati per promuovere la loro conoscenza e fruizione, funzioni tradizionalmente considerate come competenze del “tempo libero” o “intrattenimento”. Questa trasformazione è interamente compatibile con l’integrazione più ampia internazionale delle iniziative culturali all’estero.

In realtà, il concetto di patrimonio culturale che negli ultimi anni è emerso nella letteratura specializzata e nella pratica degli organismi internazionali che intervengono in questo ambito (UNESCO, Organizzazione Mondiale del Turismo, UNDP, UNEP e Unione Europea, tra gli altri) fa un ulteriore passo avanti. Adesso trascende la definizione del patrimonio come un insieme di “beni antropologici storici, artistici, monumentali, demo-etno antropologici, archivi, libri e così via, che costituiscono una testimonianza con il valore della civiltà” per includere uno scenario più ampio che abbraccia lo sviluppo e la migliore fruizione dei singoli beni culturali come elemento chiave per un rilancio più efficace delle risorse territoriali di un paese o di un’area. La promozione del patrimonio culturale è quindi considerata come un elemento di un progetto per la costruzione e la rivitalizzazione della rete di attività e servizi

⁹ Il **Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo**, noto anche con l’acronimo **MiBACT**, è il dicastero del Governo della Repubblica Italiana preposto alla tutela della cultura, dello spettacolo, e alla conservazione del patrimonio artistico e culturale e del paesaggio e alle politiche inerenti al turismo.

L’attuale dicastero nacque dallo scorporo dal Ministero della pubblica istruzione con la denominazione di **Ministero per i beni culturali e l’ambiente**, istituito nel 1974 dal governo Moro IV e di lì a poco ribattezzato **Ministero per i beni culturali e ambientali**.

Il nuovo ministero, programmaticamente definito “per” i beni culturali, a rimarcare la volontà di creare un organo prevalentemente tecnico, raccolse, in buona parte, le competenze e le funzioni in materia che erano prima del Ministero della pubblica istruzione, quali le antichità e le belle arti, le accademie e le biblioteche. A queste competenze e funzioni se ne aggiunsero alcune del Ministero dell’interno, come gli archivi di Stato, e della Presidenza del Consiglio dei ministri, come la discoteca di Stato, l’editoria libraria e diffusione della cultura.

Nel 1998 fu poi istituito il **Ministero per i beni e le attività culturali**, che raccolse tutte le precedenti competenze e funzioni, alle quali vennero aggiunte: la promozione dello sport e della impiantistica sportiva e la promozione delle attività dello spettacolo in tutte le sue espressioni⁷

Nel 2013 il governo Letta affida al Ministro Massimo Bray le competenze del turismo al Ministero, che assume dunque l’attuale denominazione di **Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo**.

che connotano un contesto territoriale. I beni culturali sono considerati una risorsa capace di generare benefici diversi, inclusi quelli economici.

Altri elementi contestuali importanti possono cambiare il quadro all'interno del quale operano le organizzazioni interessate alla cultura nel campo internazionale. Un significato particolare è ora assunto dalla globalizzazione e dall'integrazione europea, dalla miscela etnica e dall'interscambio di persone a causa della crescita del turismo e dei fenomeni migratori e l'affermazione di un principio di sviluppo sostenibile che collega gli aspetti territoriali ambientali, culturali ed economici.

Una molteplicità di nuovi sviluppi contribuiscono a rendere il ruolo della cultura più complesso e strategico. Le attività culturali costituiscono un'importante fonte di lavoro che deve essere sfruttata in modo adeguato. A sua volta, diffondendo un senso di precarietà e di insicurezza, la disoccupazione può, a sua volta, contribuire a minare la coesione sociale, e questo spesso si traduce in alienazione. Le attività culturali sono un fattore che limitano questi fenomeni, soprattutto nel contesto urbano. I flussi migratori stanno aumentando anche il carattere multiculturale delle città europee. Questo tipo di società offrirà l'opportunità di un'integrazione sociale armoniosa basata sulla tolleranza o diventerà una sovrapposizione sterile delle culture e una fonte di attriti e conflitti. Il ruolo dell'azione culturale è di fondamentale importanza per assicurare le basi della convivenza serena, dunque dello sviluppo basato sui valori fondamentali (diritti umani, libertà, tolleranza).

1.3.2 Legame tra patrimonio culturale, sviluppo sostenibile e globalizzazione

Il sovrapporsi di questi diversi valori di risorse culturali è il punto di partenza per l'analisi di un altro aspetto importante; ovvero il legame tra patrimonio culturale e sviluppo sostenibile. Il concetto di sviluppo sostenibile si è evoluto oltre la sua definizione originale, limitato alla gestione degli scambi biofisici tra la società e l'ambiente naturale. L'approccio emergente è caratterizzato da una forte connotazione culturale e riconosce la potenziale importanza della protezione e del miglioramento del patrimonio culturale per lo sviluppo sociale ed economico.

La protezione dell'identità delle piccole città e delle aree rurali contribuisce altrettanto quanto le infrastrutture e i servizi per ridurre l'esodo verso le metropoli e le zone di valle in paesi industrializzati e in altri paesi. In questo modo è possibile contribuire a preservare le risorse umane necessarie per lo sviluppo locale, che si basa, per inciso, sulle attività artigianali o agricole, tradizionalmente considerate come un ostacolo alla modernizzazione dell'economia e ora rivalutate come fattori necessari per uno sviluppo sostenibile. Ma nelle grandi città, la cultura può svolgere un ruolo fondamentale nel sostenere lo sviluppo, favorendo l'integrazione e riducendo la possibilità di un conflitto interetnico.

Nelle aree meno sviluppate, infine, lo sviluppo del patrimonio culturale può avere importanti ricadute sul turismo; con circa un miliardo di spostamenti annuali è uno dei più grandi generatori del movimento degli esseri umani di tutto il pianeta. Le implicazioni culturali sono immense, così come il fenomeno inverso - le cadute economiche del turismo culturale. I fenomeni migratori scatenati o accelerati dalla globalizzazione dell'economia sono, dopo il turismo internazionale, la seconda grande fonte della miscelazione etnica che fonda un altro aspetto fondamentale delle azioni extra-nazionali a favore della cultura - il concetto di diversità-uniformità. La globalizzazione ha infatti portato ad un processo contraddittorio di crescita e di erosione culturale da una parte e da una domanda di cultura "autentica" e non mediata dall'altra. Lo scambio

sviluppato attraverso il turismo offre opportunità di arricchimento economico e culturale, ma rischia anche di compromettere l'identità dei paesi ospitanti attraverso l'esportazione di modelli culturali estranei. Questi sono sempre stati aspetti normali degli scambi culturali e la cultura è un fenomeno in continua evoluzione. Proprio per questo motivo la protezione e il rafforzamento di un'identità culturale vivente basata su logiche dinamiche è la migliore difesa contro tali rischi. Allo stesso tempo, il consolidamento dell'identità culturale dei paesi poveri serve come un aiuto al turismo culturale, che si basa sempre più sulla scoperta e sull'esplorazione di un patrimonio complesso e che si estende oltre le dotazioni fisiche di beni e monumenti.

1.4 L'evoluzione dell'eredità culturale

Il processo di cambiamento del concetto di patrimonio culturale è un fenomeno che ha avuto inizio alla fine dell'Ottocento e oggi si sta sviluppando con estrema rapidità. Si può riassumere come una progressiva liberazione della nozione di patrimonio da concetti estetici e la sua non meno progressiva espansione verso quelle sociali: prima l'inclusione di oggetti "popolari" tra le mostre di museografia "alta", poi la considerazione di un luogo e le sue tradizioni linguistiche e, infine, l'abbraccio degli elementi intangibili come elementi contestuali fondamentali del patrimonio museale tradizionale. In tempi più recenti, la sovrapposizione di paradigmi ambientali, culturali ed economici ha migliorato e trasformato il nostro concetto di patrimonio culturale, conferendogli caratteristiche che, oggi più che in passato, lo legano a due concetti - area locale e identità - di grande importanza per il concetto di ecomuseo.

1.4.1 Proto-ecomusei: il museo all'aria aperta

I primi passi per migliorare l'eredità popolare in Europa sono stati fatti alla fine del XIX secolo. Sebbene provocate dalla paura che l'industrializzazione portasse alla distruzione della memoria culturale e della varietà della società rurale, queste iniziative avevano anche motivazioni razziali e patriottiche e il loro scopo principale era rafforzare l'identità nazionale. Esse hanno in gran parte preso forma in esposizioni nazionali o universali, che hanno cercato di evidenziare la varietà e la diversità nazionale come elemento della ricchezza del patrimonio di un paese.

È significativo che l'Esposizione Internazionale di Parigi nel 1878 vedesse la presentazione del "Lap Encampment" di Artur Hazelius¹⁰, che sarebbe diventato il primo elemento costitutivo di Skansen.

Sono state organizzate iniziative analoghe in Italia: nel 1894-95, il folklorista Giuseppe Pitrè promuove una Mostra Nazionale a Palermo e nel 1911 a Roma si organizza la Mostra Etnografica Regionale. Questi, però, erano solo eventi temporanei e solo più tardi hanno dato luogo a istituzioni permanenti¹¹.

Lo sviluppo più innovativo di quel periodo è quello di Skansen in Svezia, dove nel 1891 Artur Hazelius aveva un grande sito adattato per ospitare una ricostruzione di scene complesse della vita e del lavoro rurali della

¹⁰Artur Hazelius (Stoccolma, 1833 – 1901) Con lui possiamo dichiarare la nascita dei musei all'aperto. Amante del proprio paese e delle sue tradizioni, nota con estrema preoccupazione che molti oggetti e strumenti tipici della vita quotidiana si stanno rapidamente adeguando, con l'avvento della rivoluzione industriale, a un linguaggio universale che rischia di cancellare il passato singolare per annacquarlo e disperderlo in un presente plurale. Con estrema lucidità, riscontra tanto interesse a preservare e conservare le opere d'arte del passato quanto disinteresse verso un patrimonio *minore* che proprio per questo rischia di far perdere le proprie tracce. Un patrimonio di cui il vissuto di ciascuno è imbevuto profondamente e costituisce la vera identità di una popolazione. Forte di questa consapevolezza, A.I.Hazelius decide di investire il proprio tempo e le proprie sostanze nella salvaguardia di tale patrimonio. Comincia ad acquistare oggetti di artigianato e strumenti di vita quotidiana, utensili e arredi tipici della sua regione. Nel 1878 si fa notare partecipando all'esposizione di Parigi rappresentando le produzioni e le tecniche tipiche del proprio paese, egli propone un *exhibit* molto particolare. Si tratta di un quadro vivente, dal titolo *L'ultimo letto della bambina* in cui ricrea fedelmente l'interno di una stanza e ricostruisce l'immagine di una famiglia in lutto raccolta intorno alla bambina. Forte dei riconoscimenti e degli apprezzamenti riscontrati riesce a raccogliere la sua collezione in un vero e proprio museo a stoccolma, il Nordiska Museet. Il quale ad inizio novecento utilizzava in modo innovativo la tecnica dell'ambientazione.

¹¹ Il Museo Pitre aperto a Palermo nel 1909

Scandinavia, complete di guide in costume e materiale etnografico in vernacolo autentico, gli edifici smontati e poi riassemblati (un modello che sarebbe diventata una tradizione per i musei all'aria aperta), altri completamente ricostruiti secondo il modello degli originali, delle case di epoche diverse e di diverse parti della Svezia, insieme ad animali e vegetazione caratteristica. Questa iniziativa ha prodotto un museo a cielo aperto permanente (ancora aperto) che doveva avere una profonda influenza sulla museografia etnografica in tutta la Scandinavia per decenni a venire.

1.4.2 Dal museo all'aperto all'apertura del museo

Importanti innovazioni museologiche furono apportate in Germania da musei *heimatmuseum* (musei “piccola patria”), piccole istituzioni istituite per glorificare la storia, un'attività lavorativa tradizionale, un'industria o un genio di una singola figura di un ambito locale estremamente limitato. Sebbene le sue origini andassero più indietro nel tempo, il *heimatmuseum* godeva di una notevole diffusione nel periodo tra le due guerre mondiali. Infatti, la necessità di una coesione sociale che la Germania ha sperimentato alla fine della guerra del 1914-18 sembra essere stata una delle ragioni principali della nascita di questa particolare istituzione (Lehmann, O., 1935). Tuttavia, il *heimatmuseum* ha segnato una vera e propria innovazione nella storia della museologia in quanto si è concentrato sulla comunità locale. “Il compito fondamentale del *heimatmuseum* è quello di servire la gente e il presente” (Klersch, J., 1936). Altre innovazioni sono state la sua interpretazione olistica del patrimonio e della storia locale, l'importanza attribuita all'attività educativa e il carattere dinamico ed evolutivo che essa ha assunto in aperto contrasto con l'esposizione statica di mostre nei musei tradizionali. Queste erano le caratteristiche che interpretava per strumentalizzare il regime nazista:

- la focalizzazione sulla comunità locale in maniera nazionalistica;
- il ripensamento sul senso dell'identità e dell'identità sciovinista;

- la trasformazione dell'importanza dell'istruzione in indottrinamento e propaganda razziale;
- il contrasto del dinamismo museografico con l'immobilità.

Tuttavia, la straordinaria crescita di questo movimento (circa 2.000 musei sono stati creati nella breve vita del regime) era un sintomo di una trasformazione molto più ampia del panorama del museo internazionale. L'apogeo del *heimatmuseum*, infatti, praticamente coincideva con la creazione (1935) dei popolari Musée d'Arts et Traditions a Parigi, in un contesto politico completamente diverso.

1.5 Verso la nuova museologia

Dopo la seconda guerra mondiale, si sono sviluppate nuove idee:

- l'interpretazione dei musei della cultura popolare non è più limitata allo sviluppo del curioso e insolito, ma anche esteso alla vita ordinaria e quotidiana;
- i musei etnografici hanno concentrato il loro interesse sull'ambiente industriale e urbano, non vedendo più la cultura popolare come una rappresentazione idilliaca del mondo rurale, una limitazione che a volte ha ostacolato le prime esperienze museografiche;
- la necessità di una maggiore contestualizzazione ha portato in ultima analisi a forme di partecipazione diretta del pubblico;
- lo smontaggio e la ricostruzione di edifici autentici o di altri grandi oggetti sono stati progressivamente sostituiti dalla conservazione in situ.

Negli anni Cinquanta il numero dei musei folkloristici, originariamente introdotti dagli immigrati scandinavi che erano seguaci della scuola Hazelius, si moltiplicava negli Stati Uniti. In genere erano piccoli musei fortemente

orientati alla conservazione della storia locale e al coinvolgimento democratico della comunità.

Nei primi anni Sessanta, il concetto del museo dell'attore (per cui il pubblico non solo vedeva una vita ricostruita della vita, come nel musée en plein air, ma si prevedeva anche di partecipare non solo a osservare oggetti ma anche ad utilizzarli) è sorto in Danimarca e si diffonde altrove. Questa esperienza continua ancora oggi.

Nel 1967, il Museo di vicinato di Anacostia si aprì nelle periferie di Washington. Non c'era una raccolta permanente, ma l'istituzione ha organizzato mostre sulla vita sociale di una piccola comunità urbana popolata prevalentemente dagli afroamericani. Questo periodo di riflessione di oltre 20 anni ha favorito molte innovazioni, esse provenivano direttamente dal mondo dei musei e cercavano di modificare il proprio ruolo e di adattarlo ai cambiamenti nella società contemporanea.

Negli anni settanta, il rischio di declino industriale in determinate aree dei paesi sviluppati, ha contribuito a creare interesse per il patrimonio industriale. In Gran Bretagna e negli USA sono stati creati piccoli musei di storia industriale e rurale, alimentati da un forte impegno locale per preservare il patrimonio recente, non solo quello del passato più lontano. Tali musei desideravano risparmiare non solo mostre tangibili, ma anche tecnologie popolari e savoir faire, e erano consapevoli dell'importanza della storia sociale come chiave per interpretare la cultura popolare. Verso la fine del decennio, la necessità di democratizzare i musei e coinvolgere più da vicino l'intera comunità e non solo del pubblico è diventata più urgente.

Nella sua dichiarazione di Santiago del 1972, l'UNESCO ha dato imprimatur istituzionale e formale ai processi di rinnovamento in corso, e al concetto emergente del "museo integrato", istituzione a servizio della comunità e dell'ambiente. Negli anni Settanta, la maggioranza di queste innovazioni è stata consolidata e diffusa, fornendo le basi teoriche per ciò che, un decennio successivo, è diventata formalmente la Nuova Museologia.

1.5.1 Il museo integrato

Nel corso di oltre 20 anni di esperienze e di dibattiti internazionali, l'evoluzione del concetto di patrimonio culturale e il contributo del museo - riconosciuto ufficialmente alla Tavola rotonda di Santiago - si è materializzato in teorizzazione e successiva costituzione dei primi ecomusei. Esso è parte integrante di una nuova ondata nel mondo del museo e ha sviluppato l'idea del patrimonio globale più che in passato. Di conseguenza, ha posto l'accento sulla necessità di utilizzare un approccio interdisciplinare e olistico nell'attività di valorizzazione. In particolare l'ecomuseo si prefiggeva di focalizzare:

- a) il legame tra comunità, luogo e sviluppo;
- b) l'attenzione sull'ambiente nel tentativo di preservarlo attraverso azioni dirette.

Nei primi anni sono nati due modelli: quello ambientale e quello ambientale nella comunità, interessata rispettivamente al miglioramento dell'ambiente naturale e allo sviluppo sociale locale. Il primo modello ha richiamato l'Ecomuseo della Grande Lande, creata nel 1975 dal Parco Regionale delle Landes de Gascogne, ufficialmente riconosciuto nel 1970. Il progetto era una fusione del modello open space scandinavo e della casa del parco americano, anche se differiva sia per la comunità locale sia per la prospettiva globale con cui ha utilizzato l'ambiente naturale e l'habitat tradizionale. Gli ecomusei erano quasi sempre situati all'interno o in prossimità di un parco naturale e, comunque, in una zona rurale. Il secondo modello si basava sull'esperienza del 1973 a Le Creusot ed era sin dall'inizio evolutivo e sperimentale. Anche se i principi e gli approcci museografici erano molto simili a quelli del tipo ambientale ecomuseo, è emersa una netta differenza in termini di coinvolgimento della comunità locale. Gli ecomusei ispirati all'esperienza di Le Creusot furono una diretta spinta della comunità locale, i cui problemi e lo sviluppo costituivano la base per i progetti dell'ecomuseo

stesso. Tali ecomusei erano invariabilmente urbani, in quanto l'azione dal basso verso l'alto dei cittadini organizzati è più facile nel contesto urbano.

1.5.2 Ecomusei contemporanei

Anche il museo dell'ambiente e il museo della comunità sono stati interpretati secondo una logica evolutiva in cui una prima fase si concentrava sul concetto di spazio e successivamente furono introdotti il tempo, il luogo e gli elementi della comunità. Queste due fasi sono state seguite nei primi anni Ottanta da una terza, caratterizzata da una notevole crescita del numero di istituzioni che - a volte legittimamente, altre meno - sono ricorse al termine "ecomuseo" attingendo in parte alla museologia e in parte a bisogni economici. I pilastri dell'esperienza in questo periodo sono stati il coinvolgimento della comunità e dei suoi problemi socio-economici. Questi due obiettivi non sempre funzionavano bene e talvolta portarono ad un abuso del termine "ecomuseo", per non parlare dei fenomeni degenerativi che andavano da iniziative a basso profilo per sfruttare il turismo a casi di uso commerciale da parte di imprenditori privati.

Tuttavia, nuovi ecomusei sono stati creati per soddisfare le reali esigenze della società. Questa fase ha visto i gruppi locali in prima linea tra i promotori di iniziative per la creazione di ecomusei; sono stati seguiti da autorità governative locali, specialmente i comuni, mentre il ruolo iniziale dei parchi è stato presto soppiantato.

Lo sviluppo locale e la crescita turistica sono apparsi per la prima volta tra gli obiettivi degli ecomusei istituiti in questo periodo negli anni '80. Nel 1988, la creazione della *Fédération des Ecomuseuses et des Arts de société* in Francia ha siglato l'importanza del segmento nel mondo del museo tradizionale.

Tra i casi di maggior successo è possibile individuare tipologie specifiche.

1.5.3 L'ecomuseo della micro-storia

Di solito su un unico sito, questo tipo di museo può essere costituito da una serie di edifici già utilizzati per le attività locali tradizionali; è decisamente diacronico, con particolare interesse per raccontare la storia attraverso storie individuali secondo le metodologie storiografiche della scuola francese di micro-storia. Spesso comprende una grande quantità di attività di ricerca e documentazione, in particolare di natura storica. Esempi rappresentativi della categoria sono l'Ecomusée du Pays de Rennes a Frésnes, il Museo rurale di Usson en Forez in Francia o il Museo di storia contadina a San Martino di Bentivoglio in Italia.

1.5.4 L'ecomuseo a ombrello

Una tipologia di ecomuseo che si sviluppa su un'area geografica con un certo numero di elementi del patrimonio interconnesso da una storia comune o da un'attività materiale comune. Si occupa di un'area che abbraccia diversi comuni e generalmente dispone più di un sito museale. I profili per l'interpretazione del patrimonio sono sia diacronici sia spaziali. Il legame tra i vari elementi viene stabilito non solo sulla base di itinerari impostati, ma anche da un progetto comune di sviluppo territoriale per il governo locale. Il coinvolgimento della comunità costituisce quindi un aspetto fondamentale di questa tipologia e lo rende più che una semplice iniziativa di marketing territoriale basata sulla cultura. Esempi sono l'Ecomuseo di Bergslagen in Svezia e le Musée des Techniques et Cultures Comptoises in Francia.

1.5.5 Il villaggio-museo

Situato in una fase formalmente intermedia tra l'ecomuseo proprio e l'ecomuseo ad ombrello, il museo del villaggio presenta un insieme di siti raggruppati per formare un ambiente altamente contestualizzato. Per sua natura, è adatto per la realizzazione di attività dal vivo (museo atelier). La percentuale di visitatori locali non è generalmente molto alta e la maggioranza sono turisti. Questa tipologia si presta anche all'uso di edifici ricostruiti e degli extra in una forma di rappresentazione talvolta più vicina a quella dei musei all'aria aperta, ai centri di interpretazione o ai parchi a tema piuttosto che a quella degli ecomusei. Esperienze di questo tipo, che non sono definite come ecomusei, ma sviluppano la conservazione integrata del patrimonio (per esempio, delle tradizionali competenze locali), sono stati portati avanti in Gran Bretagna a Beamish, Ironbridge Gorge e Glastonbury.

Un esempio più vicino al modello di ecomuseo, tra l'altro, il coinvolgimento formale della popolazione locale nella gestione, è l'Ecomusée d'Alsace in Francia (edifici originali riallestiti ex situ). Un'esperienza ibrida è quella del Museo Zuiderzee in Olanda (un villaggio ricostruito ex novo dopo la guerra).

1.5.6 L'ecomuseo antenna

Questa propaggine del modello originale condivide molte caratteristiche con il museo tradizionale. Esso costituisce una parte del sistema museale o di un sistema più complesso e esistente per conservare un luogo o un'area. Normalmente ha un unico sito museale e dipende per la sua gestione da un altro soggetto. Questo basso livello di autonomia ovviamente compromette la sua plausibilità come uno "specchio" della comunità locale. Quando è inserito in un circuito più ampio, può essere un vantaggio dal punto di vista turistico (visibilità, dimensione del pubblico), anche se la tendenza delle visite spesso dipende da variabili al di fuori del controllo dell'ecomuseo e la composizione

del pubblico generalmente rivela una percentuale più elevata di visitatori non locali. Un ecomuseo di questo tipo è l'Ecomusée Départemental de Vendée.

1.5.7 Ecomusei nell'era della globalizzazione

Una quarta fase può essere stata aperta nell'ultimo decennio del secolo scorso. Le motivazioni economiche sono rimaste vive e una nuova spinta per la creazione di ecomusei è venuta dalla preoccupazione per la globalizzazione e, più in particolare, dalla standardizzazione delle identità locali. In questa fase, il ruolo degli enti locali è aumentato, a scapito dei gruppi culturali privati. Tra gli obiettivi primari la conservazione dell'identità, il senso dell'appartenenza locale e dello sviluppo territoriale, sempre più considerati come elementi interconnessi ed economicamente redditizi. Parallelamente, cresce l'interesse per la cooperazione inter-museale e le attività educative; questo è un sintomo della crescente "professionalizzazione" degli ecomusei, così come il crescente numero di musei che aderiscono alla Federazione francese, e alla nascita, nel 1997, di una rete scandinava.

In quest'ultimo periodo è stato possibile notare una sorta di convergenza tra le diverse esperienze sia in termini di obiettivi (sviluppo del territorio nel senso contemporaneo del termine) sia dei mezzi museografici dispiegati. Le istituzioni qui definite come ecomusei "micro-storici" hanno mostrato una tendenza ad ampliare le loro attività in un luogo al di fuori del loro luogo tradizionale; per esempio recuperando proprietà o tesori ambientali legati alla tradizione locale per conservarli in situ, ricreando ambienti contestualizzati simili a quelli dei musei all'aria aperta e sviluppando attività fuori sede con il contributo attivo della popolazione locale.

Contemporaneamente, i musei all'aperto attribuivano sempre più importanza alla ricerca e all'esplorazione delle radici storiche del patrimonio secondo logiche talvolta molto vicine a quelle della tradizione francese della microarchitettura. Questo processo è stato anche favorito dalla trasformazione

in atto nelle scienze etnografiche, sempre più interessata agli aspetti umani legati agli oggetti e mostra gli studi (De Jong, 1999).

La conservazione in situ si estende anche ai musei - come il Freilichtmuseum della Tradizione germanica - tradizionalmente più orientata alla ricostruzione di costruzioni originali.

1.6 Musei territoriali in Italia

Oggi molti modelli di musei interessati alla conservazione del luogo o del territorio presentano caratteristiche simili, anche quando non sono chiamati ecomusei. In Italia, paese per tradizione relativamente impermeabile alle correnti innovative della museologia internazionale, la conservazione del patrimonio e delle comunità locali si è spostata in direzioni diverse da altre aree dell'Europa: per questo motivo, in questa zona geografica, sarebbe inutile limitare l'indagine ai solo ecomusei ufficiali. 381 Musei sono definiti come demo-etno-antropologici (secondo le banche dati Enit e Adnkronos) e circa 600 sono definiti etnografici (secondo la guida Togni-Forni-Pisani).

Queste sono per lo più istituzioni dedicate alla conservazione delle attività umane (agricole, in primo luogo), luoghi o popolazioni particolari e hanno sempre una struttura organizzativa basata sul lavoro dei volontari locali. Sebbene quasi tutti i musei di questa vasta categoria si inseriscano nella definizione classica dell'Ecomuseo, è innegabile che, almeno laddove le risorse locali permettono, la tendenza è quella di ampliare l'attività e l'interesse del museo oltre la sua area tradizionale di influenza tematica in una direzione che mostra molte analogie con il fenomeno ecomuseo. Osservando questa trasformazione in termini di rapporto con il luogo, è possibile individuare le direzioni principali, tutte con radici relativamente profonde nel contesto di questa vasta area patrimonio che gli ecomusei italiani stanno

seguendo al momento. Di seguito sono elencati alcuni dei nodi attorno a iniziative e progetti per conservare i patrimoni non ancora in mostra nei musei e le azioni per trasformare e ridefinire i musei esistenti in cerca di un nuovo ruolo vengono raccolti e organizzati. Più specificamente, è possibile definire quattro elementi tipologici principali:

- la collezione,
- le attività umana (nel senso della cultura e dei mestieri materiali);
- l'ambiente (in senso geografico ed ecologico);
- la comunità (in senso etnografico).

1.6.1 L'enciclopedia spontanea

Una prima spinta alla formazione di ecomusei proveniva dalle collezioni di oggetti una volta di uso comune. Il fatto che provenissero da un tempo passato li rese adatti per essere esposti nel museo, una qualità che in Italia è attribuita solo a oggetti che non hanno più legami con il presente, mentre il loro passato come oggetti di ogni giorno li inserisce nel contesto generale del patrimonio popolare. Questo modo di istituire ecomusei potrebbe essere definito come una “enciclopedia spontanea”, perché è molto spesso il risultato dell'azione di gruppi locali e individui che hanno raccolto oggetti scrupolosamente senza seguire una vera logica museale, ma in ultima analisi accumulano collezioni di tale grande significativo per promuovere l'intervento di organismi organizzati, generalmente autorità governative locali. Un caso suggestivo di questo metodo di “accumulazione poetica” di memoria è la collezione Guatelli di Ozzano Taro¹². In molti altri casi i piccoli musei locali

¹²¹² Il **Museo Ettore Guatelli** è un museo etnografico sito nel podere Bellafiglia a Ozzano Taro, frazione di Collecchio in provincia di Parma. Il museo ospita la grande collezione di oggetti correlati alla vita contadina raccolti da Ettore Guatelli, nato nel 1921 e divenuto maestro elementare nei primi anni del dopoguerra. Interessato agli oggetti in quanto testimonianza della storia dell'Uomo, Ettore Guatelli era soprattutto affascinato dalle storie che essi portano con sé e sono in grado di narrare. Il Museo racconta le condizioni di vita dei lavoratori tramite una grande collezione di oltre 60.000 oggetti (utensili della cultura contadina, ma anche oggetti di uso quotidiano, scatole, giocattoli, scarpe, ceramiche ecc.), disposti scenograficamente alle pareti.

rappresentano poco più delle collezioni non gestite che sono aperte occasionalmente al pubblico. Lo svantaggio di tali esperienze è che il luogo o il territorio è rappresentato solo in fieri (in generale, gli oggetti provengono da un piccolo territorio, quindi hanno un'identità omogenea). L'enciclopedia spontanea, tuttavia, è sintomatica dell'esistenza di energie e desideri locali che dovrebbero, idealmente, essere presi in considerazione nei progetti del governo locale per la conservazione del patrimonio popolare.

1.6.2 Il museo della cultura materiale

La conservazione delle attività lavorative dell'era preindustriale (agricoltura, ovini) o collegata ad una determinata area (estrazione e trasformazione di determinati materiali) si ottiene attraverso musei specializzati dedicati a artigianato manuale ben definito. Tali musei sono spesso creati ex novo, con uno o pochi siti sviluppati dal recupero di edifici produttivi (mulini, piccole fabbriche). Il legame con l'attività odierna è generalmente omesso o vago e il compito di rappresentare le sue conseguenze nel presente è spesso delegato a musei d'impresa. I musei della cultura materiale sono in grado di rappresentare il luogo perché i mestieri da essi dedicati hanno usato una caratterizzazione ambientale spesso marcata. Essi sono quindi dotati di itinerari e sentieri solo in proporzione alla dimensione spaziale dell'attività manuale cui si riferiscono. La loro capacità di rappresentare la comunità locale è invece legata al fatto che le attività lavorative nell'epoca pre e pro-industriale hanno spesso coinvolto parti significative della popolazione residente in quella zona. Un inconveniente occasionale della rappresentazione territoriale è che la sua interpretazione è spesso sospesa e si limita al luogo in cui il lavoro è stato svolto, non riuscendo ad abbracciare quella vita sociale in generale. Un esempio eccellente di un museo culturale materiale (specialmente per il processo attivato) è il Museo

d'estrazione a Prali in Val Germanasca¹³, mentre il Museo del Vino a Todi e il Museo dell'Olio di Imperia sono ottimi esempi di iniziative per la conservazione della cultura materiale promossa dalle imprese (e che quindi stabilisce un forte legame tra la memoria dell'attività passata e l'economia del presente).

1.6.3 Il museo dell'ambiente

Fin dall'inizio, il movimento ecomuseo prestò grande attenzione agli aspetti ambientali; i primi parchi regionali ispirati da George Henri Rivière e dai parchi naturali di Armorique e Grande Lande ufficialmente furono creati negli stessi anni (1969). La stessa definizione di ecomuseo ha subito significativi cambiamenti nel corso del tempo e, a partire dal 1973 a quello del 1978,   possibile notare un'attenzione minore sulla conservazione dello spazio (in senso geografico ed ecologico) e pi  elevata sui fattori temporali, comunitari e territoriali (in senso sociale). Nell'ambito di questo tipo di attivit  di conservazione, il punto di partenza era generalmente il recupero di edifici archeologici pre- o proto-industriali sotto la giurisdizione del parco. Talvolta la limitazione di queste iniziative   una concezione sovra-spaziale del luogo (paesaggio, geografia, ecologia), a scapito degli aspetti pi  "sociali", quindi delle dinamiche evolutive (tecniche di coltivazione, modelli abitativi, processi produttivi, eventi storici) che nel corso del tempo hanno caratterizzato una determinata regione. Un esempio di questa tipologia   l'Ecomuseo della Maiella occidentale.

1.6.4 Il museo della gente

¹³ <http://www.ecomuseominiere.it/ecomuseo/storia/>

Come nel resto d'Europa, la conservazione delle tradizioni popolari ha origini remote. Tuttavia, negli anni Settanta e ancor più negli anni Ottanta (con una caratterizzazione meno nostalgica nel secondo decennio), questo tipo di museo proliferava. Tali istituzioni sono dedicate alla rappresentazione della vita rurale in senso ampio e sono quindi interessati ad aspetti della realtà domestica, del comportamento e dello stile di vita. Così ricostruiscono spesso ambienti. Tuttavia, il collegamento con il posto - una conseguenza che una certa popolazione si è stabilita in un determinato territorio - non si narra. Il museo della gente è quindi generalmente sviluppato su singolo sito - industriale o, più spesso, agricolo. Anche se amplifica il concetto di patrimonio rispetto alle tipologie precedenti, tende a "musealizzare" tradizionalmente. La conservazione in situ è rara e per lo più causata da motivi simbolici, mentre i sentieri sono quasi interamente assenti.

Per quanto riguarda altri tipi di musei interessati al posto più di 20 musei di tradizione popolare sono in un certo senso più tradizionali in derivazione, e questo consente loro di affrontare in modo più incisivo gli aspetti della ricerca. Un esempio eccellente di questa tipologia è il Museo delle Genti trentine di San Michele all'Adige. Il Museo delle Genti d'Abruzzo è invece un esempio di un museo di tradizioni popolari che ha dato vita a un parco naturale e ad un ecomuseo.

1.7 Ecomusei emergenti

I musei italiani che trattano temi legati alla conservazione del luogo e dell'identità hanno, come abbiamo visto, una grande varietà di origini. Questa molteplicità di fonti è una delle radici della indeterminatezza tipologica in cui opera il movimento ecomuseo. Infatti, accanto a gruppi locali che desiderano creare ecomusei totalmente nuovi, sono in corso processi non meno importanti di trasformazione spontanea del patrimonio museale esistente. Questo processo di cambiamento è ovviamente influenzato dal passato storico di singole istituzioni, per il tipo di conservazione su cui si basano e le competenze accumulate nel corso del tempo. È quindi ragionevole aspettarsi che solo alcune delle istituzioni emergenti nel prossimo futuro aderiscano, ciascuna per suo conto, al modello originale dell'ecomuseo.

Nell'ambito della trasformazione in corso, nessuna tipologia museale si avvicina più al concetto di ecomuseo. È consigliabile incoraggiare la nascita di nuovi ecomusei, ma anche, ove possibile, sostenere la trasformazione dei musei esistenti. È però necessario notare un problema emergente; cioè che ci sono modi diversi di rispondere agli incentivi della legge, non sempre nella direzione sperata. I casi esistenti possono essere esaminati alla luce di due diversi profili di analisi museologiche ed economiche.

Dal punto di vista museologico (in termini, cioè, del rapporto tra museo e società) e delle indicazioni seguite, è possibile individuare due modelli estremi di riferimento: il museo adattativo e il museo evolutivo o orientato al progetto. Il primo, non necessariamente nato da musei che già operano, è pensato soprattutto per promuovere il patrimonio esistente, se necessario riorganizzato in modo più compatibile con il modello di ecomuseo. Spesso questi progetti si riducono a operazioni di marketing territoriale. Il secondo, che può anche sorgere da musei già in attività, è invece orientato a mettere in moto un processo di conservazione basato sui cambiamenti e sulla rivitalizzazione del patrimonio esistente. Dal punto di vista dell'economia e delle diverse priorità oggettive, è possibile individuare opzioni che vanno dal posizionare l'obiettivo sulla crescita turistica a breve termine, al rafforzamento

dell'identità locale e alla competitività del luogo in tempi meno immediati. Possibili combinazioni di termini e mezzi possono essere combinati per dare vita a diversi modelli teorici di riferimento. Ovviamente si trovano iniziative reali su entrambi i lati di questi confini con prevalenza da parte di un lato o dall'altro del quadrante teorico.

Sebbene dotato di razionalità autonoma e di ragion d'essere, i progetti basati sulla sola promozione - cioè sulla diffusione commerciale della visibilità di un territorio - sono al di fuori della logica dell'ecomuseo e dovrebbero essere finanziati con altri strumenti e in contesti diversi. Le iniziative di rinforzamento delle identità locali incapaci di attivare processi autentici di trasformazione di una realtà locale sono completamente astratti e rispondono solo formalmente allo spirito degli ecomusei. Dovrebbero quindi essere dissuasi.

1.7.1 Colonizzazione turistica

Il turismo offre molte opportunità economiche evidenti, ma anche rischi, che derivano principalmente dalla standardizzazione dell'identità culturale. Questi rischi sono ovviamente maggiori per il turismo tradizionale, ma sono inferiori per il turismo non tradizionale. La protezione dell'identità territoriale (o anche la sua ricostruzione) non è incompatibile con lo sviluppo del turismo. In realtà, i due hanno tempi diversi. Il potenziale turistico può essere sfruttato a breve termine, a volte a scapito dell'identità, dell'ambiente o di altri elementi importanti del patrimonio territoriale. A medio e lungo termine, è proprio il rafforzamento dell'identità che pone la premessa per la crescita della competitività territoriale. Il segreto qui è quello di capitalizzare sul fenomeno della crescita turistica in modo non subordinato, gestendo il turismo invece di accettarlo passivamente.

Cap. 2 Arte pubblica:

relazioni, possibilità, rigenerazione e identità

2.1 La questione dell'arte pubblica

L'arte pubblica può coinvolgere diversi luoghi pubblici: parchi naturali in città, biblioteche, ospedali, strade, abitazioni, edifici pubblici, centri commerciali..., ovvero, dovunque le persone vivono, lavorano o trascorrono del tempo libero. L'arte pubblica può assumere tante differenze e forme; essa consiste in: piccole sculture, grandi sculture, murales, dipinti, edifici, tram o autobus, fontane, ponti e archi, torri di comunicazione, sistemi di segnalazione, infrastrutture sportive... Solo alcune di queste, che presentano caratteristiche artistiche, possono essere considerate monumenti, non tutte, naturalmente. L'arte pubblica ha diverse funzioni: commemora, migliora il paesaggio visivo, contribuisce alla rinascita economica attraverso il turismo e gli investimenti, supporta il rinnovamento artistico e culturale, identifica una comunità, favorisce la gestione dello spazio pubblico, risponde ad una politica più generale sulla qualità della vita.

Come è stato sottolineato da Lefèbvre (1972), i monumenti, come opera nel senso dell'opera d'arte, rappresentano un aspetto essenziale per la definizione della città. Il monumento è l'espressione di un'identità... (Bohigas, 1982).

Ma cosa significa l'espressione di un'identità?¹⁴ Chi può decidere il tipo di identità? Quali sono i modi migliori per tradurla in un'espressione? La maggior parte dell'arte pubblica è semiautomatica o inadeguata (Lewis, 1990).

¹⁴ Cfr, par. 2.18

La maggior parte dell'arte pubblica può essere considerata come un ripensamento decorativo o da cattivo a peggiore.

2.2 *Finanziamento dell'arte pubblica*

L'arte pubblica deve essere per la gente e della gente. Ciò significa che un finanziamento politico dovrebbe essere basato su una politica di consultazione; ma ciò è piuttosto raro e difficile da eseguire.

Di solito non esiste alcuna consultazione. Se esiste, riproduce i valori estetici di una "lobby d'arte". Questi valori si basano su barriere di classe e di istruzione, elitarie e discriminatorie, nascoste sotto il retorico "arte per tutti".

Il finanziamento dell'arte pubblica, spesso, rappresenta la distribuzione della ricchezza delle classi lavoratrici per sovvenzionare le istituzioni delle classi superiori.

Nonostante ciò possiamo trovare alcune argomentazioni di natura economica per il finanziamento dell'arte pubblica. Come parte delle industrie culturali:

- le arti sono una forma economicamente vantaggiosa di occupazione perché esse hanno un sistema intensivo di lavoro;
- le arti sovvenzionano la formazione, forniscono risorse educative e strutture;
- le arti sono considerate caratteristiche importanti nello sviluppo del turismo;
- le arti hanno un effetto positivo sulle industrie culturali commerciali.

Per quanto riguarda il finanziamento dell'arte pubblica è una questione di classe e di istruzione. L'uso della cultura per promuovere attività economiche può però essere azzardato. L'utilizzo di strutture culturali per promuovere il turismo e l'attrazione del business significa solitamente

promuovere solo il tipo di cultura autorevole rivolta a gruppi ad alto reddito che le sovvenzionano.

2.3 *Arte pubblica sul territorio*

Nel paragrafo precedente abbiamo considerato l'arte pubblica come una attività di finanziamento attraverso il denaro pubblico, senza indagare sull'estetica finale. C'è una lunga lista di luoghi che hanno utilizzato o utilizzano effettivamente sistemi d'investimento per l'arte e la cultura come ingranaggi dinamici per lo sviluppo delle imprese. In questo contesto l'arte è uno dei "capolavori" per la promozione di una città, anche se la sua efficacia è quasi impossibile da valutare. In secondo luogo, abbiamo introdotto il concetto di arte pubblica, come un pezzo d'arte che si trova nello spazio pubblico e indica che la maggior parte dell'arte pubblica è debole se non inopportuna. Dal momento che il tradizionale principio di integrazione delle arti ha perso il suo significato, la "lobby d'arte" ha promosso una specie di arte pubblica eccessivamente aperta, individualistica, spettacolare e raramente impegnativa (Taylor, 1987).

D'altro canto, i lavori effettuati in taluni luoghi hanno riguardato la fase di ristrutturazione e pulizia di costruzioni nel centro delle città che ha notevolmente migliorato l'estetica dell'ambiente, senza richiedere un grande contributo artistico. Sono stati piantati alberi e creati piccoli spazi aperti. Questo tipo di azione consente un riutilizzo della città grazie alla rigenerazione. In un contesto culturale generale integrato con l'ambiente, può essere utile ripensare l'insieme dei valori che devono sostenere il lavoro artistico:

- *il valore della diversità*: mantenere il paesaggio urbano esistente e migliorarlo attraverso la sua rigenerazione;

- *il valore dell'innovazione*: provare nuovi materiali e nuovi modi per utilizzare quelli vecchi;
- *il valore dell'arte in ambiente*: non più zonizzazione e concentrare in aree centrali, analizzare l'impatto ambientale;
- *il valore del piacere sociale*: lavorare su scala umana;
- *il valore dell'espressione creativa*: credere nell'idea di creare capolavori;
- *il valore economico dell'arte*: utilizzare correttamente l'arte come forma di promozione e sviluppo locale.

L'arte nello spazio pubblico rispetto ai monumenti...

- deve essere significativa ed espressiva...
- deve presentarsi con una struttura semplice...
- deve favorire un'interpretazione chiara e breve... in modo da poter produrre l'effetto previsto sul pubblico.

2.4 Problemi che incidono sull'artista che lavora alla commissione pubblica

Negli ultimi anni si è sviluppato un dibattito importante sui contesti all'interno dei quali l'arte contemporanea può funzionare. Gli artisti si sono sempre allontanati dall'idea che la galleria d'arte o il museo dovrebbero essere i luoghi principali per l'arte contemporanea; stiamo assistendo ad artisti che lavorano in una vasta gamma di contesti. Ci sono precedenti storici di artisti che si sono allontanati dai vincoli della galleria. Infatti, da una prospettiva storica, il contesto della galleria per l'arte svolgerebbe un ruolo relativamente minore, poiché l'arte della maggior parte delle culture ha avuto uno spazio molto più visibile e accessibile in cui operare rispetto a quello circoscritto e spesso emarginato in cui ha avuto luogo l'arte contemporanea del nostro tempo. Così gli artisti hanno cercato un contesto più vasto in cui dare loro

un'immagine più ampia. Questo ha coinciso con la crescita di nuovi tipi di pratiche d'arte, ad esempio gli artisti hanno risposto rapidamente al potenziale della tecnologia innovativa. La crescita massiccia dell'accessibilità e il potenziale del computer, del video o del laser hanno fornito una fonte fertile di nuove idee per l'arte.

In alcuni casi, queste iniziative guidate dalla tecnologia sono state incorporate in settori d'arte più tradizionalmente pratici, con conseguente sviluppo e ampliamento del campo di applicazione di questi ultimi.

Il grande successo internazionale del circuito della galleria contemporanea può essere in gran parte invisibile ad un pubblico di maggioranza, ma quando il lavoro è regolato squisitamente all'interno del potere pubblico, è inevitabilmente imposto al mondo in generale. Considerazioni sul rapporto tra processi e materiali entrano in gioco anche nel campo dell'arte su commissione.

Le possibilità di realizzare opere d'arte in situazioni particolari sono molto spesso in relazione con i tipi di materiali o tecnologie che possono essere utilizzati in modo appropriato. Questo può essere un'inversione della procedura normale per molti artisti, il cui lavoro spesso si sviluppa ed emerge nel corso della pratica dello studio regolare e dove le considerazioni sui materiali o le tecnologie si riferiscono semplicemente allo sviluppo del lavoro stesso, indipendente da qualsiasi impostazione.

L'apertura di un più ampio e più visibile campo dell'arte porta con sé anche numerosi altri problemi per gli artisti; possono essere facilmente esposti a livelli di rischio inaccettabili e manifestano competenze in aree in cui non sono né predisposti né ben qualificati. Si ritrovano a contare sugli altri in misura maggiore che nella pratica dello studio privato.

2.5 L'arte pubblica e la sua integrazione nell'ambiente urbano

La città è sempre stata un ambiente dove le manifestazioni culturali di ogni periodo storico si sono incontrate e la sua immagine si è trasformata in virtù delle diverse situazioni sociali, politiche ed economiche. L'uomo e l'ambiente fisico creato da esso sostengono un rapporto di reciprocità e interazione, l'ambiente è un riflesso dell'uomo che l'ha creato e allo stesso tempo ha influenzato lui e il suo comportamento.

L'arte pubblica non è un nuovo concetto, esisteva fin dai tempi antichi. Ha profonde radici storiche e tradizioni in diverse culture e periodi. È sempre stata strettamente legata alle potenze politiche, economiche e religiose, e le sue funzioni e gli usi sono cambiati nel tempo. L'arte che troviamo nello spazio pubblico indica l'attuale situazione sociale e culturale, così come le tendenze artistiche ed estetiche.

La politica condotta in questo senso contribuisce all'immagine della città con alcuni segni distintivi. C'è una stretta relazione tra arte e città, così come: “le opere d'arte - in monumenti o oggetti in movimento - costituiscono ancora un tessuto ambientale della vita moderna. L'uomo ha sempre trasformato l'ambiente secondo la sua comodità e tutte le culture, in un modo o nell'altro, sono intervenute nel loro ambiente più immediato per renderlo più piacevole. La presenza di opere d'arte caratterizza sempre il suo contesto, ha mostrato la sua storia... il contesto ha determinato le idee dello spazio e del tempo, stabilendo una relazione positiva tra l'individuo e l'ambiente” (Argan, 1983).

Negli ultimi decenni ci sono stati cambiamenti nell'arte pubblica, a causa dei mutamenti nelle condizioni e nelle possibilità della realtà pubblica, così come nei profondi cambiamenti sociali. Il concetto si è evoluto e ha esteso le sue forme e le sue funzioni; sono cambiate anche le relazioni tra architettura, pubblico e privato.

I vari aspetti legati all'arte pubblica si prestano a diverse interpretazioni, motivo per cui occorre unificare i criteri e creare una base teorica comune tra

ricercatori e discipline che intervengono per svolgere ricerche multidisciplinari. Come si percepisce la situazione, i suoi effetti su di essa e il comportamento che sono gli aspetti più importanti per prevedere gli effetti, devono essere conosciuti per migliorare la possibilità di prevedere i risultati e le decisioni da prendere. Una migliore comprensione degli effetti sull'ambiente fisico dell'uomo e l'interazione tra il contesto sociale, sociologico e fisico aiutano uno degli aspetti principali dell'arte pubblica: la sua integrazione nello spazio pubblico in tutti i modi.

2.6 Cosa e quale non è spazio urbano

Pensare all'arte pubblica e alla sua integrazione nello spazio urbano inevitabilmente ci porta alla questione di ciò che possiamo considerare arte e di ciò che non possiamo considerare arte. Il fatto che l'arte pubblica sia fatta per il cittadino e si trovi nel suo ambiente non significa necessariamente che tutta l'arte posta in uno spazio urbano sia pubblica. "Il luogo urbano è un luogo di oggetti - cioè di cose fatte - e tra gli oggetti e l'opera d'arte c'è una differenza di gerarchia - vale a dire una differenza di qualità, valore - ma sempre all'interno di una stessa categoria o della stessa serie". Per cercare di stabilire parametri rigidi nella materia è praticamente impossibile, in quanto diversi fattori soggettivi prendono parte al gusto personale e al contesto storico. Già nell'anno 1907 Aloïs Riegl scrisse: "Secondo le idee attuali, non esiste un valore artistico assoluto, solo un valore relativo moderno. Secondo le concezioni più recenti, il valore artistico di un monumento è misurato dalla sua vicinanza ai moderni requisiti dell'arte, requisiti che, sicuramente, sono sempre più lontani dalla ricerca di una formulazione chiara e che non troveranno mai, in quanto variano senza sosta da un soggetto all'altro e da un momento all'altro" (Riegl, 1987).

Attualmente i confini tra le varie discipline che intervengono nell'ambiente sono sempre meno rigide. La simbiosi tra la scultura, architettura

e design si verificano spesso, di conseguenza è possibile trovare sculture architettoniche, architettura scultorea, disegno come scultura, scultura come design, e molte altre varianti. Ciò aggiunge ulteriore complessità all'approccio in quanto possiamo trovare i beni urbani che possono essere considerati minimi, o beni di ingegneria con un chiaro trattamento scultoreo, che possono intervenire nello spazio urbano molto meglio di alcuni sculture. Giulio Carlo Argan ha chiarito questo aspetto nella seguente frase "Nello stato attuale della cultura si afferma che lo stesso oggetto può essere allo stesso tempo arte e non arte, l'intenzione dell'atteggiamento del senso morale degli artisti sia sufficiente agli spettatori"(Argan, op.cit.).

2.7 Il concetto di arte pubblica

L'arte pubblica in senso generico è un'arte collocata nello spazio pubblico. Se la definiamo in modo tradizionale, è l'arte ordinata, pagata e proprietà dello Stato. Secondo la sua accessibilità potremmo dire che normalmente si trova all'esterno. Nel suo aspetto idoneo è concepita e realizzata secondo un ambiente impostato. Tutte queste definizioni sono ampie ma non sono concrete; nessuna definisce completamente l'attuale concetto di questo termine, che si distingue per includere diverse varianti secondo la sua origine, collocazione o integrazione.

Probabilmente la definizione che meglio mette insieme il concetto è quella che dà Javier Maderuelo "un tipo specifico di arte il cui destino è l'insieme di cittadini non specializzati nell'arte contemporanea e la cui collocazione è lo spazio pubblico aperto [...] Non è uno stile a prescindere dalle forme o dai materiali e dalle scale" (Maderuelo, 1990).

Quando ci riferiamo all'arte pubblica lo facciamo in senso globale:

- Arte che viene realizzata e posta per iniziativa pubblica, che viene pagata da tutti.

- Arte nello Spazio Pubblico, iniziativa di arte privata o semipubblica, dove è inclusa anche l'arte collettiva.

- Arte nello spazio o nell'uso pubblico che troviamo negli spazi che, sebbene abbiano una funzione pubblica, è arte di natura privata o semipubblica.

- Arte urbana come arte integrata nello spazio urbano.

- Arte ambientale come arte strettamente legata all'ambiente o all'arte del paesaggio che possiamo trovare nei giardini o negli ambienti rurali.

In ognuno di questi casi la sua funzione e il rapporto che verranno stabiliti con l'ambiente e il pubblico variano notevolmente. Ma in un modo o nell'altro diventerà parte della cultura visiva di un contesto specifico.

Gli spazi urbani possono essere definiti come una serie di gradazioni tra uso pubblico e privato. È evidente che il concetto di arte pubblica è strettamente legato a quello dello spazio pubblico, inteso come “un luogo comune in cui le persone svolgono le attività funzionali e rituali che legano una comunità, sia nella normale routine quotidiana che nelle feste periodiche” (AA VV Public Space, 1992).

Ci sono diversi tipi di spazi urbani, ma come la vita pubblica si sviluppa con la cultura, nuovi spazi possono essere necessari e quelli vecchi restano scartati o riattivati. L'intervento artistico deve essere appropriato in base alle diverse posizioni sulla geografia urbana.

L'evoluzione e la trasformazione dello spazio pubblico è riassunto nella frase seguente di Jose Ramoneda “Al momento lo spazio pubblico può essere ugualmente” Las Ramblas “come alcuni grandi negozi, un parco o un campo di calcio, la strada o una grande discoteca” (Ramoneda 1994). Tutti gli spazi, ad eccezione di quelli strettamente privati, possono essere considerati spazi pubblici. I requisiti ideali che devono avere sono: sostegno democratico e significativo.

2.8 *Integrazione nell'ambiente urbano*

Le considerazioni per la posa delle opere d'arte dipende dal fatto che il lavoro fa parte del tessuto architettonico: o sia posto in relazione agli spazi architettonici interni, o esterni; o siti indipendentemente da un contesto urbano. Dal momento in cui l'architetto prevede la presenza dell'arte pubblica nello spazio, deve essere considerato il valore estetico o strategico che dovrà avere e le implicazioni per l'ambiente.

L'arte può essere un altro oggetto nell'ambiente o può contribuire a una qualità visiva e trasformare spazi in luoghi per persone, distinguendo uno spazio urbano e fornendo un'identità, oltre a contribuire a creare ambienti piacevoli. Questa possibilità di aiutare a trasformare gli spazi dipende da fattori fisici, fattori ambientali e sociali del contesto. Il ravvicinamento tra le diverse discipline - psicologi, antropologi, progettisti, architetti, artisti - nonché le aree coinvolte nelle responsabilità - normalmente politiche e burocratiche - hanno avuto effetti sul conseguimento di un livello più soddisfacente e risultati previsti. È necessario mettere in pratica una migliore pianificazione ed esecuzione della comunicazione. L'artista deve essere pienamente integrato in questo lavoro interdisciplinare e avere l'arte pubblica solo come pretesto per il suo orientamento; la promozione personale sul suo lavoro deve essere annullata. Il processo di creazione artistica dovrebbe essere simile a quello seguito in un progetto architettonico in modo tale da poter essere modificato secondo le esigenze. La linea mantenuta tra l'arte pubblica e l'architettura è spesso molto vicina nel senso che le prestazioni dell'artista sono normalmente collocate negli spazi creati modificati dagli architetti.

2.9 *Lo spazio prodotto dall'artista*

Lo spazio prodotto dall'artista è iscritto e opera nello spazio architettonico. Il concetto classico sull'arredamento spesso pensato come

peggiorativo dell'arte contemporanea si è evoluto nell'arte pubblica secondo le attuali esigenze e ha adottato un'estetica più avanguardista. È incluso nella concezione e non è successivamente aggiunta una forma architettonica a livello ambientale.

L'arte pubblica contemporanea può contribuire, in quanto decorazione integrata, se si tratta di un intervento pianificato e pensato, se sono stati individuati gli spazi opportuni in cui deve essere collocata perché fa parte del progetto. L'arte integrale nell'ambiente smette di essere semplicemente un lavoro plastico per diventare una generazione concentrata sullo spazio urbano. Altra cosa sarebbe se un artista fosse invitato a partecipare dopo che il progetto sia stato concepito ed elaborato.

La caratteristica principale dell'arte pubblica è l'immobilità e il suo carattere permanente. Una volta installato non può essere spostato o venduto e quindi non risponde agli interessi speculativi che spesso circonda l'arte della galleria. In contrasto, le condizioni fisiche e ambientali in cui sono integrate le opere d'arte sono variabili e il cambiamento è in costante evoluzione - temporaneo o con carattere irreversibile che sarà evidente in un breve periodo o a lungo termine, come i fenomeni meteorologici, l'inquinamento luminoso, il pubblico stagionale che usa lo spazio con vandalismo, presenza di auto, ecc. Questi fattori devono essere considerati in anticipo insieme alla manutenzione. Devono essere aggiunti cambiamenti nell'ambiente urbano ed è necessario prevedere la presenza di altri elementi che saranno successivamente posizionati e che quindi lo influenzeranno e lo modificheranno. L'integrazione dell'arte pubblica dipende dall'interazione che essa mantiene con l'ambiente e con la percezione fisica e ambientale.

L'interazione tra l'arte pubblica e il clima è strettamente legata a quella sull'uomo, considerando l'individuo nella società e nell'ambiente. Ci porta al triangolo definito dall'arte pubblica, dell'ambiente e dell'uomo. Gli aspetti del contesto che influenzano le persone dipendono dalle variabili sociali e culturali, nonché dalla natura della scena e dalle caratteristiche fisiologiche e psicologiche dell'uomo. Possiamo considerare gli aspetti semplici che

esercitano gli stimoli su un individuo, sulla percezione più generale e sulle procedure utilizzate per integrare la stimolazione ambientale, l'esperienza estetica e il modo in cui essi influenzano l'utilizzo che esso ha sull'ambiente. È per questo che è necessario definire in anticipo i bisogni ed i desideri del pubblico nello stesso modo in cui si considerano quelli estetici sugli aspetti stilistici. Per quanto riguarda la lettura stilistica, sarà accessibile solo a specifici gruppi sociali che conoscono la grammatica delle sue forme.

2.10 La dimensione sociale

L'integrazione nell'arte pubblica in un contesto specifico si riferisce anche alla forma in cui l'individuo sulla comunità lo percepisce e l'accettazione o il rifiuto che successivamente riveleranno. Questa dimensione sociale dell'arte la rende popolare e comunicativa. L'arte è da amare e accettata dal maggior numero di persone contro un'arte elitaria solo comprensibile a un numero ridotto di esperti. Per quanto riguarda l'arte pubblica, sarà amata secondo la sua collocazione, le dimensioni e l'accettazione sociale.

Ogni intervento dell'uomo comunica qualcosa anche se le intenzioni iniziali sono oscure o ignorate. La comunicazione si fonda tra l'arte e l'osservatore in modo che l'osservatore guarda il lavoro e apprezza i suoi meriti come un pezzo indipendente. Mentre il subconscio vede e reagisce secondo il rapporto con la sua collocazione.

Per conseguire un'integrazione sociale, l'arte deve essere considerata come dotata di alcune caratteristiche che la favoriscono come uno stile piacevole per una comprensione accessibile e comprensibile, sia in scala sia in forma, e che favorisce le relazioni umane implicite.

Nel posizionare l'arte in spazi pubblici, le scelte vengono fatte per conto di altri e l'opera d'arte provoca un cambiamento nell'ambiente. È importante quindi che la gente non sappia che qualcosa sia stato delineato senza

considerare gli interessi sui sentimenti. Dare alle persone la possibilità di valutare un'opera consente anche di fare scelte più informate sul proprio ambiente in generale. La decisione di consultare la popolazione dipenderà da due fattori:

1) se esiste una comunità identificabile e gli utenti si identificano con un posto nello spazio come gruppo di interesse;

2) se l'opera d'arte prevista comporterà una modifica dell'utilizzo dello stato sul sito proposto che influenzerà la comunità.

La decisione di consultazione dipenderà anche se l'iniziativa è proveniente da autorità locali o dal settore privato.

L'obiettivo principale dell'arte pubblica collocata nello spazio urbano è il miglioramento della qualità sull'ambiente considerando "le proprietà simboliche cognitive percepibili che un determinato gruppo ritiene desiderabili. Ciò richiede una certa conoscenza della filosofia e dell'arte della psicologia, dell'antropologia, della storia sociale e intellettuale, in breve richiede di sapere come un determinato gruppo vede e valuta il mondo in cui vive e come questa visione e i valori influenzano la sua azione... È un concetto mutevole che si esprime dalle scelte culturali fatte tra le varie possibilità, ma ha anche componenti più costanti che possono essere comuni al tempo e alla cultura" (Rapoport, 1974)

2.11 Cos'è il pubblico?

La discussione su un tema come l'arte pubblica nello spazio pubblico richiede di cercare di definire fin dall'inizio ciò che si intende con la parola "pubblico".

Che differenza c'è tra il pubblico, le masse, la folla, tutti, nessuno? Esistono forme d'arte e concezioni artistiche elaborate per un pubblico inteso come un gruppo coerente e, altre forme d'arte, che, al contrario, rifiutando l'idea di un consenso del gruppo sottostante, preferiscono un'attività artistica

secondo la modalità egualitaria che porta alla fusione delle nozioni dell'arte e del pubblico (ognuno è un artista¹⁵)?

Altre forme d'arte possono anche avvicinarsi alla produzione artistica secondo la modalità di produzione dei beni di consumo considerando il pubblico come equivalente alla massa dei consumatori reali o potenziali. Le diverse definizioni della parola "pubblico" trovate nei dizionari rivelano chiaramente queste divergenze. Il vocabolario Treccani definisce la forma aggettivo di "pubblico" come "che riguarda la collettività, considerata nel suo complesso; quello che appartiene alla collettività sociale" e il suo nome riflette l'evoluzione sociale e l'evoluzione del linguaggio: nel suo vecchio senso "pubblico" significa "lo stato, la collettività" e nel suo significato moderno "persone, masse". "ciò che riguarda un intero popolo, una collettività, un gruppo sociale" e il nome come "tutti indistintamente, la popolazione". L'aggettivo "pubblico" definito come "riguardante il popolo nel suo insieme" e il nome come "i membri della comunità in generale"; in inglese lo spazio pubblico per eccellenza è il "pub" - la forma abbreviata di casa pubblica. Confrontando le definizioni si nota un divario tra aggettivo e sostantivo, lo stesso divario che separa la gente o la comunità dalla massa o dal vago e dall'entità senza forma. I diversi modi di pensare il "pubblico" ci porterà inevitabilmente a diverse visioni dello spazio pubblico, che ha bisogno di circoscrivere prima di poter demarcare il possibile ruolo dell'arte in esso.

2.11.2 Il pubblico come opportunità: la critica all'arte pubblica

Un'analisi delle strategie dell'arte pubblica, considerata una nuova forma di burocrazia, non può che tener conto delle pratiche avanguardiste passate. Krzysztof Wodiczko si distanzia da "l'arte nei luoghi pubblici".

¹⁵ De Domizio Durini, L., 2001, *Joseph Beuys, scultore di anime*. p 233

La nozione di "arte" per Joseph Beuys: L'artista ha intriso di significato il concetto di unità tra arte e vita, egli "è riuscito a investire la sua stessa persona di arte, e l'arte della sua persona".

L'arte pubblica migliora l'assetto decorativo urbano: "Per tentare di arricchire questa potente e dinamica galleria d'arte (il dominio dell'arte pubblica cittadina) con collezioni o commissioni d'arte artistica - in nome del pubblico – si tenta di decorare la città con una pseudo creatività insignificante per lo spazio e all'esperienza urbana" (Owens, 1987). Scelta la via aperta dal progetto "situazionista" che riesamina criticamente, Krzysztof Wodiczko individua l'obiettivo di quello che definisce "arte critica pubblica" come "un impegno in sfide strategiche alle strutture e ai mezzi della città che mediano la nostra percezione quotidiana del mondo: un impegno attraverso interruzioni estetico-critiche, infiltrazioni e stanziamenti che mettono in discussione le operazioni simboliche, psicopolitiche ed economiche della città" (Owens, ibid.).

2.11.3 Arte come espressione delle strategie nella società dei consumatori: forma e funzione

Distinguendo l'arte autentica, legata alla raffinatezza e al livello di competenza, dall'arte facilmente accessibile comune alla società dei consumatori, Luigi Pareyson, si distacca dall'opposizione tra l'arte e la società, cercando, al contrario, di definire e difendere il loro intimo e necessario rapporto: "lo sviluppo della vita sociale presuppone atti creativi che inventano le forme e producono manifestazioni" (Pareyson, 1966). Se la società è una "vita delle forme", l'arte a sua volta testimonia un carattere sociale attraverso leggende popolari, architetture, stili.

La domanda del ruolo dell'arte nello spazio pubblico solleva quella della finalità dell'arte oltre l'utilità. In altre parole, una volta che noi attribuiamo l'arte a un ruolo sociale, una funzione pubblica, corriamo il rischio di sottometterla a una finalità sociale, economica e politica, vale a dire farla scomparire in quanto arte.

La delicata questione dell'arte/rapporto pubblico - una questione verso cui Pareyson è incline - è dunque: come può l'arte svolgere un ruolo nello

spazio pubblico senza esaurirsi in questa funzione? Pareyson offre una risposta basata sul concetto di intenti: “L’arte può proporsi uno scopo sociale e aspirare verso la propagazione di idee religiose, politiche e filosofiche in certi ambienti, esclusivi come cenacoli di iniziati o vasti come una classe sociale, un popolo, una nazione; tale concetto non è incompatibile con la natura dell’arte, a condizione che queste intenzioni e queste funzioni non si limitino ad essere limiti esterni, ma si trasformino in possibilità operative. In questo caso, il punto non sono gli obiettivi che devono essere seguiti dall’arte, ma gli scopi che devono essere raggiunti nell’arte”¹⁶. Pareyson dà all’artista il ruolo di ex pubblico attraverso la personalità della sua arte (l’artista innovatore) forma il gusto e influenza una comunità attraverso la convivenza con le opere. Infine, Pareyson prende posizione sulla società contemporanea distanziandosi dal criterio comunicazionale come criterio che permette di giudicare il valore artistico di un lavoro: “Se la comunicazione fosse una qualità esaustiva dell’arte, dovremmo ammettere che un film popolarmente acclamato o una canzone semplice sono più artistici di una bella poesia o di un magnifico dipinto perché gode del favore delle masse popolari, molto più numerose degli ambienti colti, necessariamente piuttosto limitati, di critici dilettanti e ammaestrati”¹⁷. C’è un carattere d’eccezione dell’arte che è la garanzia della sua universalità e della sua eternità e che la società del consumatore elimina ricorrendo all’arte “a disposizione di tutti”, l’arte esposta a usura e incomprensione a lungo termine.

Appellandosi alla contemplazione opposta al consumo, Luigi Pareyson conclude difendendo il valore ontologico dell’arte. Pareyson può essere rimproverato per la sua visione idealistica o persino elitaria: egli si contrappone, ad esempio, a Bourdieu quando considera la percezione e la creazione dell’arte come un fatto sociale che non ha altra necessità che una “socio-logica”¹⁸. 11 Due punti della sua analisi potrebbero essere utili: la

¹⁶ Ibid., p. 51.

¹⁷ Ibid., p. 57

¹⁸ Bourdieu, P., “Sociologie de la perception esthétique” in *Les Sciences humaines et l’œuvre d’art*, Bruxelles, La Connaissance. “Ma la percezione e l’apprezzamento dell’arte dipendono anche dall’intenzione dello spettatore che è di per sé una conseguenza della convenzione di norme che

comunicabilità non può servire come criterio assoluto per il valore artistico di un lavoro e deve offrire “possibilità operative”.

2.11.4 *Le dimissioni pubbliche... del pubblico*

Un pubblico può dichiarare la sua inesistenza. In un certo modo, questo è ciò che dimostra Martha Rosler, individuando la scomparsa di un pubblico politicamente consapevole e informato e la crisi di legittimità del potere politico che accompagna l'arte: “Mi ricordo la crisi dell'accettazione dell'arte pubblica” (il flop sull'arco teso di Richard Serra è il migliore esempio), in cui il pubblico passante rifiuta di costituirsi come pubblico.



Figura 1 Richard Serra, Tilted Arc, Federal Plaza, New York 1981

Certamente in assenza di un pubblico politico - anche della concezione di quello spazio in cui si verifica il dialogo politico e il processo decisionale - l'arte sponsorizzata dal governo può essere percepita solo come arte imposta dal governo. Dal momento che non ha un pubblico - poiché si può quasi dire che sia un pubblico - questa arte non può essere accettata come lavoro scelto da una commissione governativa designata che rappresenta il pubblico in generale” (Rosler, 1987). Il pubblico rassegnato è, per M. Rosler, quello dei consumatori ai quali viene dato pane e giochi e quello che non chiama “pubblico” ma “audience”. Il pubblico, per essere pubblico e non audience, deve essere politicamente consapevole, cioè deve essere attivo e capace di distinguere la sfera privata da quella pubblica¹⁹.

2.12 La questione del sito

La questione dell'arte nello spazio pubblico è anche la questione del sito, una questione che non manca di prestare attenzione alle produzioni artistiche contemporanee, in particolare alla scultura, che richiama il concetto di *in situ*.

Thierry de Duve ha analizzato il modo in cui le opere contemporanee rendono evidente la crisi del sito, tentando di ricostituirla. I musei - specialmente la scultura nei musei - testimoniano la crisi del sito: “la società moderna ha sostituito lo spazio del consenso sociale in cui esisterebbe l'arte pubblica, con un settore o con una sostituzione artificiale dello spazio istituzionalizzato, il museo. La scultura non è mai a casa” (de Duve, 1989, p. 49). Thierry de Duve definisce il sito come armonia del luogo (attaccamento culturale al suolo, al territorio, all'identità), dello spazio (consenso culturale sulla griglia percettiva di riferimento) e della scala (il corpo umano come

¹⁹ Rosler, M., *ibid.*, P. 14, distingue così “audience”, con [she means] che significa grossolanamente consumatori di occhiali”, da “pubblico”, che si riferisce piuttosto allo spazio del processo decisionale”.

misura di tutte le cose). L'arte di oggi, l'arte in situ, sacrifica uno dei parametri per preservare gli altri due per tentare di recuperare il sito perduto.

De Dève esamina questi svantaggi alla luce di costruzioni come l'architettura e la scultura:

- Sacrificio di luogo, collegamento tra spazio e scala: la Carta di Atene, Le Corbusier e l'arte cosmopolita.



Figura 2 Le Corbusier, Unità abitativa, 1947-1952

- Sacrificio di spazio, collegamento tra luogo e scala: le sculture di Barnett Newman o Tony Smith (cubi neri = una cosa assorbita da sé, “disabuso affermazione dell’antropomorfismo della scultura”).



Figura 3 Barnett Newmann, *Broken Obelisk*, 1963

Figura 4 Tony Smith, *Black Box*, 1963



- Sacrificio di scala, collegamento tra spazio e luogo: Brancusi e variazioni di scala (colonne infinite, lavoro sulla fotografia) l'importanza del luogo (lo studio) a cui lo spazio si identifica finalmente. Carl André per la quale sono le strade il mezzo per intensificare la percezione della zonizzazione suburbana; Robert Smithson che ha teorizzato il non sito legato all'entropia urbana meglio di chiunque altro.

Questi tre parametri utilizzati da Duvé consentono effettivamente di esaminare il rapporto tra arte pubblica e spazio pubblico, ma potrebbe essere interessante esaminare questi parametri in relazione a quello che sembra emergere nello spazio sociale:

- LUOGO: l'inasprimento del narcisismo delle minoranze, da prendere in prestito Freud, non crea un'ipertrofia del luogo? Il restauro dei siti e dei monumenti, quando dettato da interessi nazionalistici o turistici, può creare quello che è falso, quello che è simulazione storica, falso storico, mentre ogni aggiunta o restauro deve essere indicato come tale.

- SPAZIO: la devalorizzazione della classe politica (corruzione diffusa) e il dibattito politico (fine degli ideali), nonché il modo di vivere che aspirerà ad imporsi nei prossimi anni, rivelano entrambi la fragilità, se non la scomparsa, di ciò che potrebbe essere chiamato uno spazio sociale definito come spazio di "consenso" sociale²⁰. Lo spazio pubblico più elementare,

²⁰ Choay, F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, pp. 165-166.

l'esterno che è la strada, rischia di diventare uno spazio deserto, un luogo abbandonato agli emarginati. Come osservato da Martha Rosler: "Sto pensando anche ai cartelloni pubblicitari, intesi come una forma di messaggio pubblico, o l'inserimento di video in alcune reti televisive. I tabelloni e la televisione rappresentano oggetti o eventi negli spazi transitori... Ma al momento le out-of-doors non simboleggiano né richiedono una collettività, nemmeno la collettività della folla. Le strade possono appartenere alla gente, ma attualmente le persone non ne sentono il bisogno. Sono state cedute ai senzatetto, ai rappresentanti dello Stato e, in taluni casi, al "mondo sotterraneo criminale"²¹. Anche una considerazione sullo spazio contemporaneo passa attraverso una riflessione sulla forma del "consenso" sociale contemporaneo. In termini di spazio ci troviamo di fronte ad un'inversione di conflitto interno/esterno. Fino ad ora lo spazio sociale si è opposto all'intimità domestica, mentre il nuovo spazio di incontro, di discussione, di scambio che avanza in avanti è quello dello schermo dei media interattivi, dell'autostrada delle comunicazioni... ecc. Il percorso è in crescita verso l'interno. L'arte pubblica può anche essere pensata in questo nuovo spazio pubblico che è lo schermo che unisce molte persone intorno a un desiderio, un'idea o un progetto comune. Lo spazio pubblico diventa, nel caso dei media interattivi, uno spazio virtuale una perdita di libertà/vitalità. Questi nuovi media non mancheranno di influenzare anche la produzione artistica. Quello che Edgar Wind ha dimostrato sulla fotografia può essere applicato a reti di telecomunicazione: una nuova tecnica legata alla visione influenza il gusto del pubblico, la ricezione e la creazione di opere d'arte in settori come la pittura e la scultura²².

- SCALA: se la scala è stata precedentemente definita in relazione alla dimensione di un uomo, al suo formato, bisogna capire che il modo di vivere contemporaneo altera, in modo più o meno arbitrario, il formato e le proporzioni dell'uomo. L'uomo oggi, come sottolineato da Paolo Virilio, è un corpo artificiale, il modello del superman che è diventato invalido

²¹ Rosler, M., op. cit., p. 14.

²² Wind, E., "La mécanisation de l'art" in *Art et Anarchie*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 94-110. Titolo originale; *Art and Anarchy*, 1963.

sopravvalutato. Corpi artificiali, non usano più le gambe, chiuse in automobili, appollaiate su scale mobili, aspettano (arrivati sul divano) l'arrivo di "tele pizza", mentre le dita digitano sul telecomando, programmi narcotici sulla nuova e solo finestra del mondo. All'interno, l'uomo cambia come parti tecnologiche di cui l'antenato è il pacemaker.²³ Infine, il cibo determina anche le modifiche morfologiche che contribuiranno a disturbare il riferimento della nozione di scala: il cibo spazzatura crea mostri e al contrario, i freaks di fitness finiscono perdendo il loro formato umano, trasformandosi in sculture, o talvolta, in figure anatomiche da studiare.

2.13 Il ruolo dell'artista

L'artista ha sempre avuto un ruolo da svolgere nel collettivo pubblico; quando l'antichità ha contribuito a dare un'immagine di potere, creando l'immagine di una città, automaticamente ha creato lo spazio di potere, lo spazio della sfera politica. La questione dell'arte pubblica è quella di definire i mezzi per raggiungere l'arte e non la propaganda (turistica, politica, nazionalista). Quindi, cosa fa l'arte per affrontare questi problemi? come si può definire l'arte? Come sottolineato da Françoise Choay, il problema dell'arte contemporanea, che sembra essere la fonte della bancarotta della creatività, risiede nell'assenza di criteri di rifiuto, nell'accettabilità/accettazione di tutto:

²³ Virilio, P., *Du surhomme à l'homme surexcité*, a *L'Art du Moteur*, Parigi, Galilee, 1993: "se il *superman* di domani è l'uomo capace di sopravvivere, che controlla il proprio ambiente senza muoversi fisicamente, così come la protesi che non è valida, che già oggi agisce e si muove senza esercitare veramente forza muscolare, l'evoluzione si sta muovendo in una fase tecnico-scientifica ... ". "Se esistono quindi pressioni dirette dall'ambiente naturale - la biosfera - che porta alla selezione naturale secondo Darwin, esistono anche pressioni esercitate dall'ambiente artificiale - la technosfera - l'inerzia comportamentale dell'urbano sedentario non è più senza conseguenze". Sollevando la questione del controllo dell'ambiente e del corpo, o anche della libertà dell'individuo, Virilio mette in evidenza il suo legame con il design: "la questione resta intatta, ma possiamo almeno considerare che riguarda direttamente la progettazione, il meta-design dei costumi e dei comportamenti perché introduce l'umanità alla sperimentazione di dimensioni naturali di un corpo veramente meta-fisico, di un meta-corpo indipendente dalle condizioni ambientali, nella misura in cui lo spazio reale, l'estensione del mondo stesso ma anche lo spessore del corpo stesso dell'individuo perderebbe progressivamente la sua importanza a beneficio del tempo reale degli impulsi, delle sovraccitazioni nanotecnologiche che avranno successo nei ritmi vitali"(pp. 151-153).

“Questa disponibilità estetica, l’apertura ad un’universalità dell’arte che si celebra come una realizzazione e come l’accesso ad un livello superiore di sensibilità, non poteva essere altro che un segno di impotenza [...] L’eclettismo trionfale dei nostri musei, come quello delle nostre mostre d’arte più importanti, rivela anche un duro Kunstwollen²⁴ le cui forze creative stanno esaurendo e il cui piacere sta diventando scialbo”²⁵

Se si devono criticare le lobby d’arte contemporanea, l’aspetto elitistico-iniziativo su cui si sviluppano queste lobby, è necessario sostenere anche l’aspetto opposto, quello di una democratizzazione, non tanto dell’arte, ma del genio artistico, del giudizio o del gusto. Ognuno è un artista, tutto è arte; questo è il pericolo di alcune osservazioni fatte da alcuni artisti come Joseph Beuys²⁶. È ciò che dà luogo all’estetica popolare teorizzata da Richard Shusterman²⁷, dove la gerarchia volgare/nobile non ha altro significato e dove la praxis diventa un’arte legittima (Beuys ha anche detto che “l’arte è la vita”) C’è dunque un doppio fallimento contemporaneo: in primo luogo, il narcisismo di uno strato di artisti che rispecchia i valori messi in atto dalle lobby e, in secondo luogo, il rifiuto, provocato dall’ipertrofia dell’idea della democrazia come “mediocrazia”, della difficoltà dell’arte, sia nella sua creazione sia nella sua accoglienza, il rifiuto della difficoltà che scende all’ultimo posto, il rifiuto dell’astrazione e il rifiuto dello shock dell’immagine, cioè quello che disturba e scompiglia nel vero mentre lo rivelava l’immaginario.

Su queste due considerazioni, però si deve osservare che non tutto porta al fallimento. Gli artisti promossi da lobby (Buren, ad esempio) intervengono

²⁴ Kunstwollen: termine e concetto introdotti nella critica d’arte dallo storico tedesco A. Riegl. Considerando l’opera d’arte come il risultato di una determinata e consapevole volontà artistica che emerge faticosamente dal fine pratico, dalla materia e dalla tecnica, Riegl sostituisce un’ipotesi teleologica a una concezione puramente meccanica della natura dell’opera d’arte, superando così le posizioni del materialismo e del causalismo storico. Poiché ogni opera d’arte va considerata e giudicata in merito alla raggiunta coerenza espressiva nell’ambito del K. caratteristico dell’epoca in cui è nata, ne consegue in primo luogo il riconoscimento della validità di quelle forme artistiche che si allontanano da una supposta norma classica. Riegl ha formulato esplicitamente il concetto di K. nell’introduzione della sua opera *Die spätromische Kunstindustrie* (1901). La critica italiana di tendenza idealistica si rifece al K., nell’elaborazione del concetto di ‘gusto’, accentuandone tuttavia l’elemento irrazionale e intuitivo.

²⁵ Choay, F., op. cit., p. 193.

²⁶ Op. cit. pag

²⁷ Shusterman, R., *L’Art à l’état vif - la pensée pragmatiste et l’esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991. Titolo americano originale: *Pragmatist Aesthetics - Living Beauty, Rethinking Art*.

nello spazio pubblico e possono significativamente contribuire al paesaggio urbano (cioè portando significato). Inoltre, un buon numero di artisti hanno lavorato nell'ombra per molti anni e sono stati adottati solo successivamente da lobby. La partecipazione ad una lobby d'arte non dovrebbe pertanto funzionare come criterio negativo in sé. Il rifiuto da parte del pubblico può anche avere aspetti positivi, permettendo di limitare l'esagerazione delle lobby, di disturbare l'autoritarismo intellettuale (o pseudo-intellettuale) di certi gruppi. La reazione del pubblico può anche mettere in luce la spesa esagerata in tempi di crisi su opere che potrebbero facilmente essere confuse con un mucchio di spazzatura, un mucchio di metalli di scarto o beni di consumo trovati nei supermercati²⁸. È quindi incaricato l'artista di sapere come difendersi, cosa che Joseph Beuys ha fatto, ad esempio a Bale, quando si è mescolato a una dimostrazione anti-Beuys volta a criticare l'acquisto di un'opera di Beuys ("Foyer I") da parte della città per il suo museo, a un costo di 300.000 franchi svizzeri. Nel cuore della manifestazione, Beuys riuscì a invertire la situazione attraverso una dimostrazione di magia comunicativa. Ha distribuito volantini contro di sé e ha firmato le giacche sentite di alcuni manifestanti, che partono con "un Beuys", non osavano più scartarli. Al traguardo, Beuys è stato lasciato con tutti gli accessori della manifestazione e ha fatto un'installazione con loro, che ha dato al museo, realizzando quello che era stato annunciato nelle manifestanti volantini: "stiamo facendo un 'Foyer II', che non costa niente "(videocassetta, programma ARTE). Di fronte a un'arte e un giudizio di gusto che non ha più il coraggio di affermare e di affrontare l'impianto delle mega-strutture dalle potenze economiche industriali, ciò che è scomparso è, secondo Françoise Choay, la competenza per edificare, o ancora una volta, le arti che "appartiene ai corpi corporali". Propone di pensare all'edificazione negli interstizi di un mosaico di spazi, Choay lo definisce come "competenza per incantare" e sottolinea che richiede, per esistere, strutture legali e istituzionali.

²⁸ <http://www.bergamopost.it/occhi-aperti/tutte-le-volte-che-unopera-darte-e-stata-scambiata-per-spazzatura/>

2.14 Spazio pubblico e Identità sociale

In primo luogo, sembra necessario prendere in considerazione l'idea generalmente accettata che l'identità sociale sia sostanzialmente derivata dall'appartenenza o dall'affiliazione a categorie precise come i gruppi sociali, le categorie socio-professionali, gruppi etnici, religioni, cittadini, ecc. con la quale gli individui si identificano e generano un gruppo di attribuzioni interne e attribuzioni esterne che definiscono la composizione di questa identità. Tuttavia, gli individui possono anche identificarsi come memoria di identità sociale. Inoltre, questo meccanismo di identificazione categoriale dello spazio si sviluppa come un processo essenzialmente dinamico. Gli individui sono in grado di identificare, sulla base di diversi livelli di astrazione, categorie in riferimento a determinate condizioni in cui si verifica l'interazione. Così, l'identità spaziale sociale dipenderà da ciò che le attribuzioni interne e quelle esterne che definiscono una categorizzazione sono allo stesso livello di astrazione e in categorie indispensabili tra loro.

Due elementi, in modo eccezionale, possono essere convertiti in simboli rappresentativi di un'identità urbana sociale di un gruppo o di una comunità: il nome della categoria urbana in cui è identificato e definito un preciso ambiente urbano e i luoghi definiti caratteristici, che sono riconosciuti come rappresentativi di questa categoria urbana, allo stesso tempo che simbolizzano alcune dimensioni pertinenti per una tale categorizzazione. Questi elementi sono gli spazi urbani simbolici.

2.14.1 *Spazi simboli urbani*

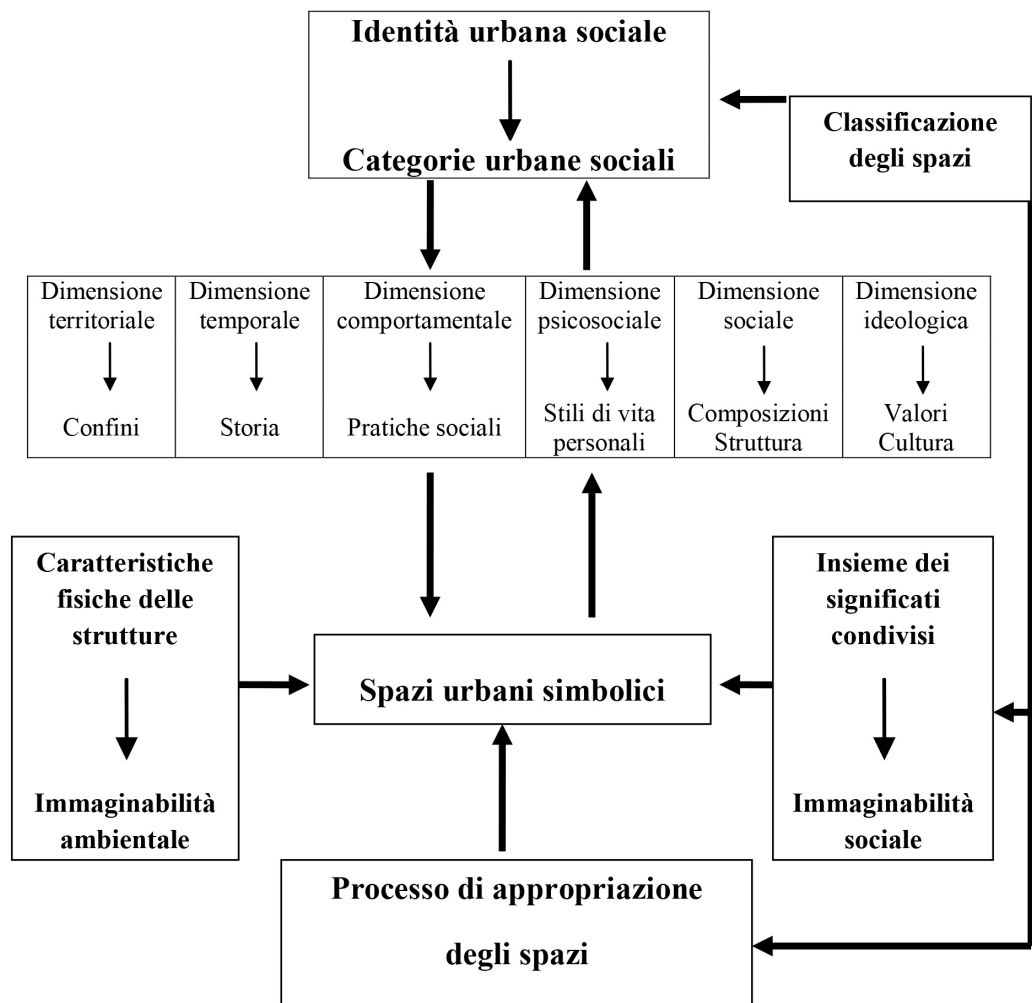
Sulla base di questo approccio, uno spazio urbano simbolico sarebbe quell'elemento di una struttura urbana intesa come categoria sociale. Esso identifica un gruppo sociale legato con quest'ambiente in grado di simboleggiare alcune delle dimensioni rilevanti di questa categoria e che consente agli individui, che compongono il gruppo, di percepirsi come uguali in quanto si identificano con tale spazio e diversi da altri gruppi base dello spazio stesso o delle dimensioni categorie simboleggiate da questo. Così, alcuni spazi possono avere la proprietà per facilitare i processi di identificazione sociale urbana e riuscire a trasformarsi in simboli di identità per il gruppo associato ad un ambiente urbano definito. La "immaginabilità dell'ambiente" o la capacità di suscitare un'immagine cognitiva chiara e rilevante (Lynch, 1960²⁹, dunque come "immaginabilità sociale" o caratteristiche dell'insieme di significati creati socialmente e attributi spaziali³⁰ (Stokols, 1981) sono due delle caratteristiche fondamentali per definire uno spazio urbano simbolico. Questi significati - o "percepiti sociali campo "in Stokols e la terminologia di Shumaker (1981)³¹ - può essere analizzata in base al loro contenuto, chiarezza, complessità, eterogeneità, distorsioni o contraddizioni (op.cit.). D'altra parte, la grande importanza è riconosciuta quale approccio spaziale ha (Pol, 1994; Korosec, 1976) attraverso i quali gli individui sono già in grado di creare o ricevere significati simbolici nello spazio e incorporarli nella propria identità.

Le relazioni concettuali finora stabilite sono illustrate nella FIGURA 1.

²⁹ Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge: MIT Press. Milgram, S. (1984). *Cities as Social Representations*. En Moscovici, S. & Farr, R. (eds.). *Social Representations*. Cambridge: Cambridge University Press.

³⁰ Stokols, D. (1981). *Group x Place Transactions: Some Neglected Issues in Psychological Research*. En Magnusson, D. (ed.) *Toward a Psychology of Situations: An Interactional Perspective*, Hillsdale, New Jersey.: Lawrence Erlbaum.

³¹ Stokols, D. & Shumaker, S.A. (1981). *People in Places: A Transactional View of Settings*. En Harvey, J.H. (ed.) *Cognition, Social Behavior, and the Environment*. Hillsdale, New Jersey



2.15 Valutazione economica dell'arte pubblica nella rigenerazione urbana:

Il ruolo economico dell'arte pubblica nella rigenerazione urbana è un problema difficile, principalmente perché è complesso e nebuloso. È complesso perché coinvolge l'interrelazione tra i valori estetici, l'identità sociale e il comportamento economico di una popolazione della città. E nebuloso perché questi tre settori della vita estetica, sociale ed economica tendono ad utilizzare linguaggi separati, quasi sconosciuti, per le loro argomentazioni. Mentre l'interrelazione tra i tre settori è sempre stata riconosciuta come importante ed è stata anche centrale in alcuni movimenti intellettuali (ad esempio il movimento delle Arti e dei Mestieri in Gran Bretagna), raramente sono state offerte occasioni per gli specialisti di ogni settore di impegnarsi tra di loro partecipare al dibattito e collaborare al lavoro. La promessa del postmodernismo è che questa interazione è ora accettabile in termini intellettuali. La realtà, però, del postmodernismo è la mancanza di fiducia vicendevole sul contributo che ciascuna delle parti potrebbe offrire.

2.15.1 Obiettivi della rigenerazione urbana

Gli obiettivi della rigenerazione urbana variano chiaramente da un luogo all'altro, di volta in volta e tra i principali soggetti interessati. Possiamo distinguere quattro fasi principali nei tipi di obiettivi normalmente proposti per i programmi di rigenerazione urbana: economica, sociale, politica e culturale.

Queste fasi a loro volta possono essere analizzate per trovare ulteriori contributi attraverso un certo numero di sub-obiettivi. Una simile formulazione è proposta nella figura 2, per illustrare il modo in cui ognuno di questi obiettivi di livello superiore potrebbe essere scomposto in una gerarchia di sott'obiettivi. Questo approccio è stato utilizzato in molti contesti diversi per

dimostrare l'interrelazione tra gli obiettivi a diversi livelli e per aumentare la trasparenza della gestione delle prestazioni (Bovaird, 1995).

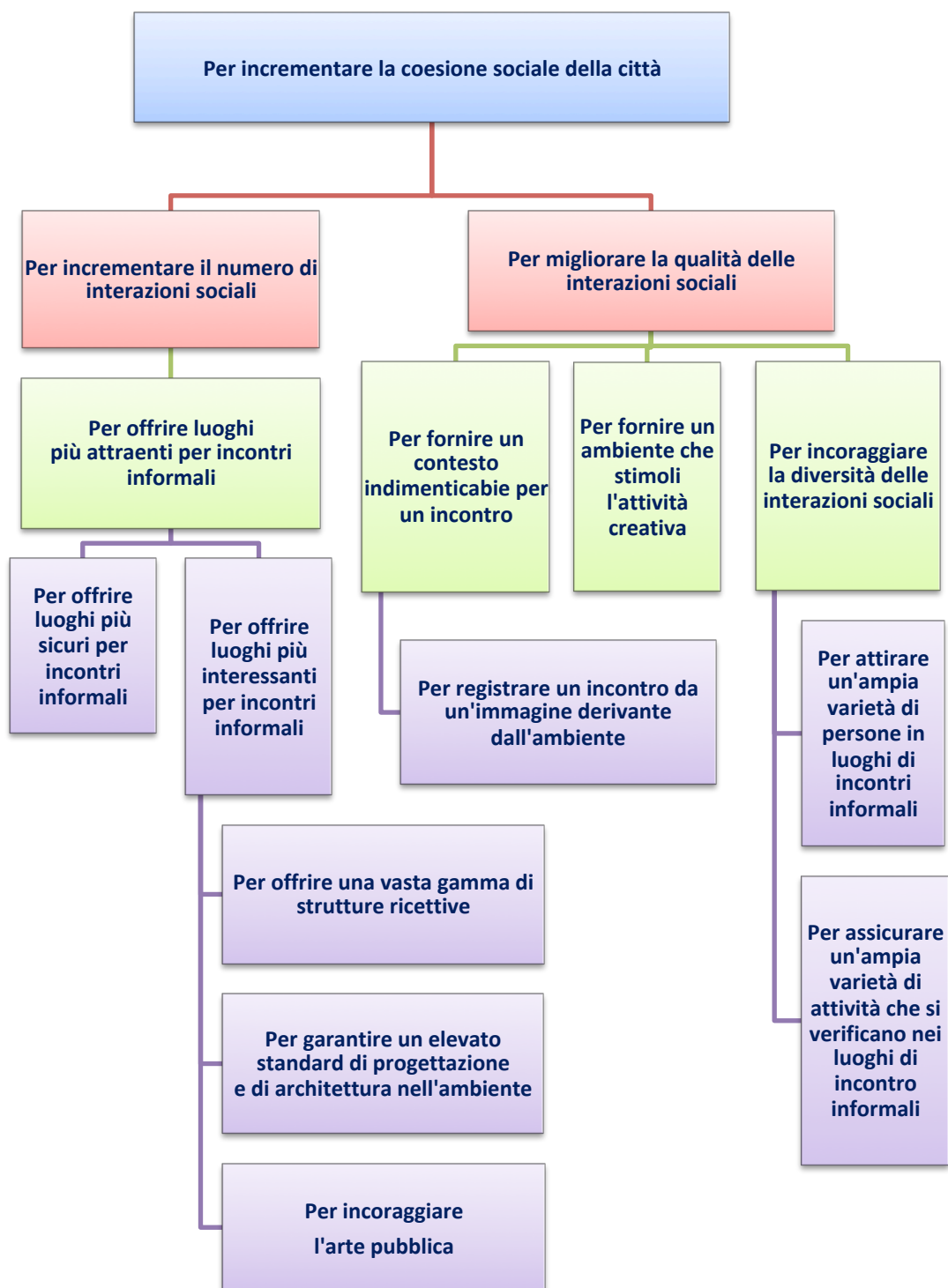


Figura 2

Le attività culturali di un'area costituiscono un fattore importante per attirare investimenti interni dal settore privato, in particolare nel caso di investimenti internazionali. Ancora una volta il raggiungimento di interazioni sociali di alta qualità nella città può dipendere da una serie di strutture culturali che sono “inclusive” nel loro richiamo piuttosto che “esclusive”, vale a dire accogliere gruppi etnici differenti, diverse classi sociali, persone di diversa educazione ambienti. Ognuna di queste relazioni passa attraverso le principali relazioni che si trovano nella figura. Ciò chiarisce la difficoltà nel comprendere come funziona l'arte pubblica, considerata in termini di normali categorie di gestione urbana. La rigenerazione urbana necessita l'incremento di rapporti che sono considerati di secondaria importanza piuttosto che primaria e spesso richiedono il lavoro congiunto di artisti, progettisti, professionisti dello sviluppo economico, dirigenti e politici - gruppi e individui che, nella maggior parte dei casi, non hanno esperienze precedenti necessari per lavorare strettamente insieme.

2.15.2 *L'arte nella rigenerazione urbana*

Lewis (1990) per l'arte nella rigenerazione urbana ha proposto sei aree di “valore culturale” per affrontare le carenze del libero mercato:

- il valore della diversità;
- il valore dell'innovazione;
- il valore dell'arte nell'ambiente;
- il valore del piacere sociale;
- il valore dell'espressione creativa;
- il valore economico dell'arte.

Questi indicatori permettono di poter effettuare un'analisi più dettagliata degli effetti specifici dell'arte pubblica, in particolare, per esplorare la varietà di vantaggi che l'arte pubblica potrebbe portare ai “consumatori” della città - residenti, lavoratori e visitatori. In tale analisi ha evidenziato il potenziale

conflitto tra i soggetti interessati. Ha anche suggerito che queste parti interessate potrebbero avere un ruolo più importante nella messa in opera dell'arte pubblica, al fine di democratizzare il processo e in linea con i precetti della gestione della qualità.

In molte città permangono grandi difficoltà nel valutare il contributo dell'arte pubblica come meccanismo per indurre investimenti interni. Eppure, il potenziale valore dell'arte pubblica agli occhi degli amministratori aziendali può essere facilmente valutato dalle principali commissioni che sono spesso finanziate o dalle sponsorizzazioni del settore privato che sono state raggiunti per la cessazione delle città - hanno fornito l'arte pubblica. Il problema fondamentale è che l'influenza sugli investimenti interni sembra essere l'impatto complessivo dei beni e delle strutture culturali, piuttosto che una singola componente del patrimonio culturale. Ciò implica la necessità di pianificare, fornire e promuovere un pacchetto globale di benefici e immagini culturali; è nel contesto di un tale pacchetto che l'arte pubblica può svolgere un ruolo più convincente.

Infine, l'arte pubblica non è per tutti. Porta benefici a gruppi e individui particolari. Il tentativo di far sembrare una politica di consenso è destinato al fallimento. L'arte pubblica, più di qualsiasi altra forma di arte, è suscettibile di provocare controversie e dibattiti pubblici. Questa è la dimensione dell'arte pubblica che dovrebbe essere sfruttata più approfonditamente. L'arte pubblica non dovrebbe essere per il "pubblico" ma per gruppi specifici che vogliono fare una dichiarazione e rivendicare un posto pubblico per il loro gusto e le loro storie.

Il potere delle parti interessate è un processo politico; l'arte pubblica è un risultato visibile della lotta politica tra le parti interessate e dovrebbe stimolare reazioni forti. La celebrazione economica del benessere della volontà di pagare ha molto in comune con l'accento postmoderno sullo spettacolo e l'impegno - la valutazione finale dell'arte pubblica deve essere in termini di quanto la cura delle persone a proposito. Ironia della sorte, l'approccio manageriale della gestione della qualità può offrire alcuni importanti progressi

nella progettazione e realizzazione di iniziative d'arte pubblica in modo da potenziare soggetti specifici, in particolare quelli che sono più spesso esclusi dal processo decisionale - voce nella valutazione delle commissioni d'arte pubbliche "finite" ma, soprattutto, dando loro un ruolo nel processo di progettazione e realizzazione stessa.

2.15.3 L'arte pubblica e la qualità della vita per residenti, lavoratori e visitatori della città

Cosa fa l'arte pubblica per la qualità della vita dei residenti, dei lavoratori o dei visitatori, nel loro ruolo di "consumatori" della città?

Possiamo concettualizzare i possibili vantaggi sotto tre sezioni, corrispondenti a tre degli obiettivi identificati nella gerarchia di obiettivi:

- migliorare le interazioni sociali in città;
- rafforzare l'immagine della città come centro di cultura;
- rafforzare l'immagine della città come centro nazionale di cambiamento dinamico.

La valutazione di quanto bene questi vantaggi siano realizzati in pratica è problematica. Kotler, Haider e Rein (1993), nel loro "libro di cucina" su come piazzare luoghi (che ignorano quasi completamente l'arte pubblica), non discutono su strategie o iniziative alternative di marketing ma dei posti che possono essere valutati (ad eccezione della misurazione dei risultati di una campagna pubblicitaria).

Tuttavia, possiamo porci qualche domanda in questa valutazione:

- Quanti residenti, lavoratori o i visitatori si preoccupano di questi vantaggi?
- Quanto valore aggiunto porta l'arte pubblica in città per questi vantaggi?
- La città ha un miglioramento competitivo rispetto ad altre città per quanto riguarda i vantaggi che le sono state portate dalla sua arte pubblica?

- Quali residenti, lavoratori o visitatori beneficiano maggiormente del contributo dell'arte pubblica?

Il contributo dell'arte pubblica alle interazioni sociali in città ha molta importanza per i residenti; e alcuni abitanti sarebbero disposti a contribuire economicamente, come individui, per i benefici portati alla città in virtù della sua immagine rafforzata, sia come centro della cultura, sia come centro di cambiamento dinamico. Infatti, è questa miopia verso vantaggi esterni da parte dei protagonisti delle gestioni economiche che costituiscono la base della giustificazione dell'economia del benessere della fornitura pubblica di "beni pubblici", che non sono escludibili e/o non rivali nel consumo. Tuttavia, i consumatori della città sono direttamente impegnati con la città a livello di consumo. "Un elemento di consumismo è una maggiore riflessività sui luoghi e gli ambienti, sui beni e sui servizi che vengono consumati", letteralmente, attraverso un incontro sociale o attraverso un consumo visivo. Mentre le persone riflettono su tali consumi, sviluppano la convinzione che essi hanno diritto a determinate qualità dell'ambiente, dell'aria, dell'acqua e del paesaggio, e che questi si estendono verso il futuro e ad altre popolazioni" (Lash e Urry, 1994, p. 297). Così il processo di consumo è un processo di apprendimento, che implica non solo l'apprendimento dei benefici individuali derivanti da un determinato oggetto di consumo, ma anche l'apprendimento dell'importanza del contesto nell'esperienza del consumo e sull'opportunità di preservare e valorizzare le scelte disponibili in relazione al contesto di consumo. In altre parole, poiché i cittadini hanno aumentato il loro elenco dei consumi, considerati come oggetto + contesto, sono diventati più sensibili all'elemento contestuale di quella esperienza e più esigenti di una migliore serie di scelte in questa sfera. L'elemento del contesto che ci riguarda è principalmente il contesto spaziale dell'esperienza di consumo (anche se l'arte pubblica si impegna una certa misura con il contesto sociale e il contesto temporale delle esperienze di consumo). L'arte pubblica ha caratteristiche identiche: di essere oggetto di consumo in sé e di essere un elemento contestuale nel consumo di altri oggetti.

C'è poi un metodo pratico di valutazione per indicare il valore per i “consumatori d'arte pubblica” di oggetti specifici dell'arte pubblica? Chiaramente, nessun approccio unico è probabile che sia convincente con gli approcci tradizionali. Tuttavia, ci sono alcuni modi per affrontare una tale valutazione, se si considera abbastanza importante.

In particolare, è necessario chiedere quali vantaggi si ricercano dall'arte pubblica? Quali obiettivi specifici vengono perseguiti?

Un indicatore della misura in cui i pezzi dell'arte pubblica hanno raggiunto questo livello di intrusione nella coscienza della gente è la misura in cui le persone li usano come “etichette” di un luogo quando descrivono dove incontrarsi o dove si è verificato un incidente.

Un ulteriore indicatore, in particolare in relazione a quanti esempi particolari dell'arte pubblica influenzano i visitatori della città, è quanto spesso vengono menzionati nei libri guida della città o indicati nelle visite turistiche della città o quante cartoline di loro sono stampato (e vendute!). Sul lato destro dell'immagine sono alcuni sottogruppi dettagliati relativi al miglioramento della qualità delle interazioni sociali (Figura 3).

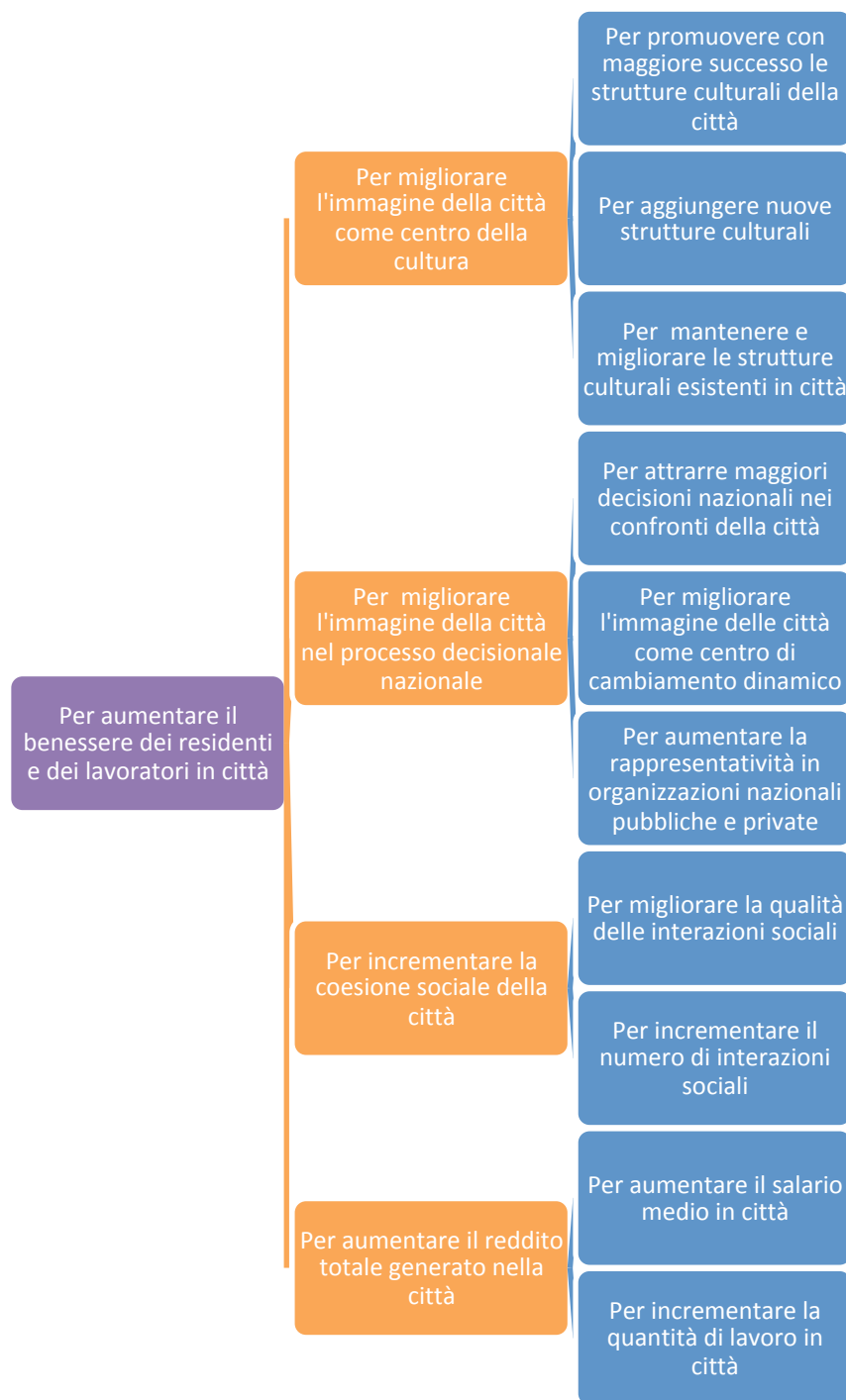


Figura 3

Finora abbiamo discusso i vantaggi diretti del consumo dell'arte pubblica agli utenti della città.

A lungo termine, attraverso il suo investimento nell'arte pubblica, la città guadagna anche a livello competitivo con altre realtà. Tale vantaggio può essere sperimentato nella lotta a lungo termine delle risorse da parte delle città:

- contro altre aree metropolitane
- contro le città e i villaggi circostanti
- contro i loro sobborghi.

Questi vantaggi rientrano generalmente in tre categorie: quelli derivanti dall'attrazione degli investimenti interni, quelli derivanti dall'aumentata influenza della città, e quelli derivanti dall'immagine rafforzata della città.

I vantaggi dell'influenza rafforzata della città sono misurabili nell'aumento delle risorse e dell'immagine della città. L'utilizzo delle indagini sulle immagini urbane, in particolare per quanto riguarda l'immagine delle imprese commerciali nazionali e internazionali, può essere solo una scarsa delega per le riallocazioni delle risorse risultanti, ma è comunque influente, poiché i politici locali sono preoccupati della buona città contro i concorrenti. Oltre alle conseguenze delle risorse, ci sono alcuni vantaggi aggiuntivi per i consumatori cittadini derivanti da un'immagine rafforzata per le città, essenzialmente in termini di "orgoglio della città".

Capitolo 3

Il Molise: agire oggi per programmare il futuro

Nella seconda metà degli anni sessanta, la volontà di ricercare spazi alternativi a quelli istituzionali, condizionò addirittura le scelte di molti artisti ad assumere atteggiamenti di autentica guerra agli spazi di “potere” e alla loro gestione. Si avviò quindi un lungo e serio processo di riqualificazione degli “spazi difficili”, indicati come punto di riferimento alternativo per proposte innovative. Nel Molise gli spazi alternativi sono da sempre la condizione oggettiva con la quale ci si deve misurare. Non necessariamente per scelta progettuale, ma piuttosto per mancanza di spazi dedicati.

Negli anni non si è recuperato nulla del ritardo accumulato, dal punto di vista politico; la questione è stata ignorata e di volta in volta rinviata, e mentre altrove quella “filosofia del recupero e della riqualificazione funzionale” delle strutture architettoniche abbandonate e obsolete ha prodotto effetti positivi che si registrano ancora oggi, nella nostra regione si dibatte su questioni relative all’arte e alla sua funzione all’interno delle comunità e di spazi espositivi.

Sull’impiego dell’Arte Contemporanea³², nel presente studio, si è posta l’attenzione non sul prodotto artistico e sulla sua fruibilità estetica, ma sui valori socioculturali e socioeconomici, sulle strutture, i luoghi e le relazioni con la comunità.

³² L’analisi parte da una ricostruzione degli avvenimenti che caratterizzano le esperienze legate all’Arte Contemporanea nella nostra regione: dall’immediato secondo dopoguerra segnato dal distacco dalla scuola partenopea a favore di un’apertura verso l’ambiente artistico romano; gli anni Cinquanta, contraddistinti da una continuità della tradizione, dagli sviluppi del neorealismo e dalla secessione astratta; dall’impegno nel sociale che ha delineato gli anni Sessanta e Settanta; dalle nuove realtà del decennio Ottanta.

Dopo un attento esame sui movimenti, esperienze e progetti sull’arte contemporanea in Molise del passato, nel presente lavoro si evidenziano le zone di fermento e le problematiche risolte ed irrisolte del nostro territorio.

3.1 Arte Contemporanea in Molise: problematiche ed opportunità

Il Molise è un posto strano, chiunque ne venga a contatto lo trova estremamente interessante, per la qualità dei lavori che gli artisti locali producono, per i rapporti che si instaurano, per l'incontaminata bellezza dei luoghi; mentre chi ci vive spesso non riesce a distinguere le qualità che questo piccolo lembo di terra offre in termini di vivibilità e di opportunità, purtroppo ancora ignorate per colpa del ritardo culturale che va ormai troppo stretto a molti. L'attenzione per l'arte contemporanea è molto scarsa, pur tuttavia, esistono differenti realtà in regione che, attente al legame tra arte e territorio, raccontano l'attuale situazione attraverso il linguaggio dell'arte. Probabilmente perché l'arte contemporanea, rivestendo un ruolo atipico sul territorio, ha ancora la sua funzione di scompaginamento all'interno delle proposte culturali.

L'arte contemporanea in Molise rappresenta, comunque, fra tutte le discipline artistiche, forse quella che negli anni ha espresso progetti tra i più concreti, tra i più corrispondenti alla realtà globale.

Dalla realtà odierna si evince che il Molise sia sprovvisto non tanto della cultura dell'Arte Contemporanea, quanto di un vero e proprio sistema dell'Arte che, inevitabilmente comporta la mancanza di discussione tra gli operatori culturali senza creare quella rete intercomunicativa capace di diffondere la conoscenza degli eventi, occasione che potrebbe essere il veicolo per uscire dall'anonimato e dall'isolamento.

Il Molise non ha il sistema dell'arte. Il che ci permette di crearlo.

Il maggior punto di forza potrebbe essere individuato, paradossalmente, proprio nella condizione di isolamento, inteso come condizione estrema e come tale caratterizzante di un nuovo fronte di ricerca nel "Contemporaneo".

D'altra parte, invece, sono individuabili i punti deboli nella mancanza di critici e storici dell'arte che selezionino mostre ed artisti, garantendo un alto livello qualitativo delle esposizioni che periodicamente hanno luogo in alcuni spazi, mal gestiti e poco frequentati; inoltre, la gestione politica molte volte troppo burocraticizzata rallenta le disponibilità di spazi e dei fondi pubblici,

rendendoli disponibili solo dopo molte difficoltà, inducendo gli organizzatori a rivolgersi altrove.

Ulteriore elemento che evidenzia le carenze esistenti è da attribuire all'autodidattismo diffuso nel mondo degli operatori della cultura e dell'arte. Nel Molise mancano le accademie e le iniziative private, e questo comporta una spontanea ed autonoma gestione del mondo dell'arte e dell'Arte Contemporanea. Gli artisti di questa regione si sono improvvisati e tuttora si improvvisano loro malgrado operatori culturali, galleristi, politici, giornalisti, critici e quant'altro per rivendicare un ruolo e portarlo alla giusta dimensione che gli dovrebbe essere riconosciuto.

I progetti per l'arte contemporanea non sempre hanno trovato una sponda tra i banchi dei consigli comunali dei piccoli centri, delle province, della regione e delle imprese private. Si è per lo più imitato e conseguito un guardare agli altri senza capire che le esperienze di crescita in altre regioni hanno preso corpo da radici profonde che affermano con forza l'identità di un luogo.

Nonostante ciò si deve dare atto alle istituzioni che, anche se lentamente, negli ultimi anni hanno seguito con un'embrionale attenzione questi nuovi eventi.

Le maggiori energie finanziarie si dovrebbero spendere per promuovere ed assecondare la libera lettura del presente che i nostri artisti fanno e documentano con le loro opere.

L'arte, si sa porta sviluppo, non solo economico e culturale, ma anche intellettuale, e lo sviluppo intellettuale è forza.

3.2 MAACK

Attraverso la scoperta delle opere d'arte disseminate sul territorio di Casacalenda si viene rapiti dalla vitalità creativa che anima il progetto Kalenarte. Negli anni si è definita in maniera sempre più organica e coerente la vocazione artistica di Casacalenda e di Kalenarte quale Museo all'Aperto di Arte Contemporanea, oggi noto come MAACK.

Confrontarsi con Kalenarte significa misurarsi non soltanto con un'eccellenza del patrimonio artistico molisano ma anche con l'arte e la storia dell'arte.

Il progetto ideato per Casacalenda vanta una storia più che ventennale e la realizzazione di numerosi interventi ed eventi artistici di alto profilo ma non si limita a questo, Kalenarte è un *work in progress* che con forza e con grazia si palesa in un territorio, il Molise, assumendo sempre più il carattere di contenitore di idee, capace di stimolare riflessioni e contaminazioni inedite. A Kalenarte si fondono progettualità e strategia, creatività e pianificazione, utopia e realtà.

Nato nel 1990 da un'idea dell'architetto Massimo Palumbo, accolta con entusiasmo da un gruppo di sostenitori riunitisi nell'Associazione Kalenarte e dalle diverse Amministrazioni comunali di Casacalenda, il MAACK Museo all'Aperto di Arte Contemporanea Kalenarte, che opera in sinergia con la Galleria Civica di Arte Contemporanea "Franco Libertucci", è oggi sinonimo di qualità artistica e sperimentazione culturale. È così che un'idea diviene progetto aperto e condiviso.

"Kalenarte" *luogo della scultura tra museo e territorio* è una storia nata nel 1990, anno in cui cominciarono ad arrivare a Casacalenda i primi artisti.

La paternità del progetto di arredo urbano è di Massimo Palumbo, il quale, fin dal principio, ha promosso questa operazione evitando che si risolvesse con una disseminazione sul territorio di panchine o altro, ma fosse invece, momento da cogliere per aprire un discorso "più nobile". Un'apertura all'arte per dare al territorio una valenza in più recuperando spazi abbandonati, luoghi dismessi in un'ottica generale di riappropriazione degli spazi pubblici.



- 1// paolo BORRELLI IL MUSEO SOSPESO, 2009
- 2// andrea COLAMANNI IL GARDIANO DEL BOSCO, 1994
- 3// tonino D'ERME GROMOSGALA, 1980
- 4// fabrizio FABBRI MERIDIANA, 1992
- 5// antonio FACCIO AURORA, 1989
- 6// franco LIBERTUCCI AI CADUTI, 1983
- 7// italia LOQUENZ LA FONTANA DEL DUGA, 2009
- 8// carlo LORENZETTI ARCOBALENO, 1999
- 9// carlo LORENZETTI MERIDIANA 99, 1999
- 10// hidekoshi NAGASAWA EFESTO, 1992
- 11// claudio PALMERI GERMINAZIONE, 1996
- 12// massimo PALLUMBO LA SCACCHIERA, 1992
- 13// michele PERI SELCIATO, 2001
- 14// alfredo ROMANO GREPUSCOLARE, 1992
- 15// adrian TRANQUILLI SENZA NOME, 1996
- 16// costas VAROTSOS IL POETA DI CASACALENDA, 1997
- 17// susanne KESSLER LA PIRAMIDE, 2012
- 18// stefania FAIRIZ IL GIOCO DEL SOLE, 2012
- 19// naldia MENDOZA STRACULATORE/SC_TRECUELETÓRE, 2014
- 20// Baldo DODATO POKER DI STELLE, 2014

Si mise in moto, a ridosso degli anni Novanta, la possibilità, unica nel Molise, e tra le poche in quel periodo, anche in campo nazionale, di porre le basi per un Museo all'aperto di Arte Contemporanea³³. Un Museo legato al luogo, capace di reinterpretare nel segno del moderno e del contemporaneo il territorio stesso. Un museo da costruire di anno in anno, in un arco di tempo non definito. Si trovò la possibilità di far crescere un'idea, anche grazie alla presenza di amministratori disposti a scommettere su un argomento, l'Arte Contemporanea, che a ragione risultava argomento ostico, difficile da capire; capace di creare, al contrario, molte diffidenze.

A Casacalenda con la sua storia, le sue tradizioni, si capì che comunque valeva la pena provare, si poteva sperimentare e innestare sulla propria storia, il valore dell'Arte con interventi sul campo. Gli artisti cominciarono ad intervenire nel paese. Ognuno di loro ha lasciato un segno del proprio passaggio: disegni, appunti, plastici, proposte, possibilità



Figura 4 Hidetoshi Nagasawa, Efesto, 1992

diverse. Le opere realizzate sono sotto gli occhi di tutti: il Museo all'aperto di Kalenarte.

Il Museo all'aperto di Casacalenda ha accolto numerosi artisti, aprendosi sempre più a laboratorio per nuovi interventi, cercando di instaurare ancora una volta la possibilità di dialogo; il dialogo con il luogo, il rapporto, la sinergia possibile che viene a crearsi tra il fare arte e il territorio, tra arte e ambiente. riaprendo il dialogo tra l'arte e l'architettura. È dalle sinergie tra

³³ Le opere realizzate a Casacalenda sono il "Monumento ai caduti" di Franco Libertucci, "Aurora" di Antonio Fiacco, "Cromoscala" di Tonino D'Erme, "Efesto" di Hidetoshi Nagasawa, "Crepuscolare (feritoie)" di Alfredo Romano, "La Meridiana" di Fabrizio Fabbri, "La Scacchiera" di Massimo Palumbo, "Il guardiano del bosco" di Andrea Colaiani, "Germinazione" di Claudio Calmieri, "Senza nome" di Adrian Tranquilli, "Il Poeta" di Costras Varotsos, "Arcobaleno" di Carlo Lorenzetti, "Selciato" di Michele Peri.

questi due ambiti, che si può mettere in moto una circolarità positiva, ridando importanza all'idea di progetto. Centralità alla cultura del progetto, capace di inglobare i significati e le specificità del luogo. L'architettura e l'arte tornano ad essere un tutt'uno: non pensare a sculture in deposito, ma proporre interventi mirati tra dimensione artistica e ricerca architettonica, capaci di dare il senso di un proprio carattere.

Le opere, con il loro proporsi discreto e silenzioso tra le case e le contrade del piccolo centro, dialogano non solo con i cittadini increduli del luogo, ma da

qualche anno ormai, anche con quelle persone che spesso arrivano da fuori regione per visitarle, come turisti pionieri.

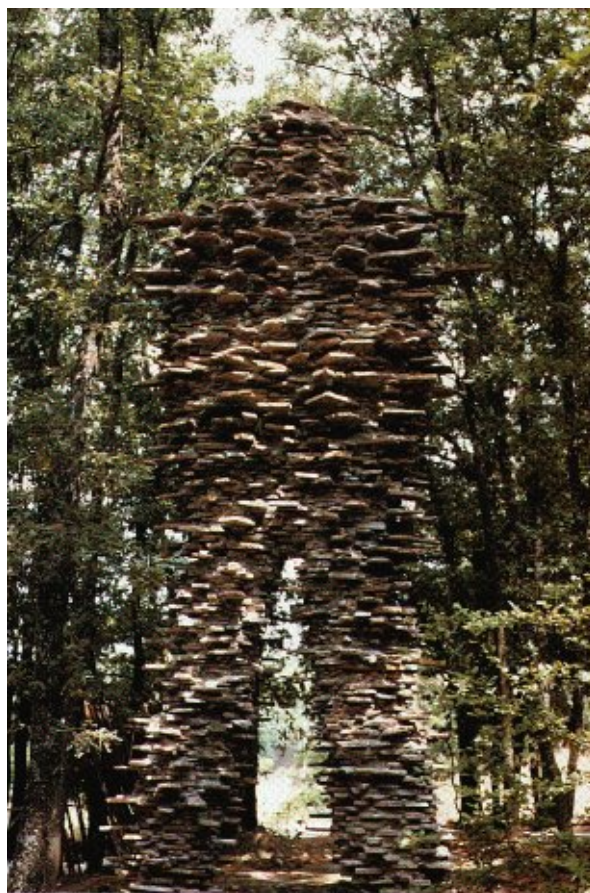


Figura 5 Kostas Varotsos, *Il poeta*, 1997

L'edizione di Kalenarte del 1997 presenta una innovazione: l'avvio dell'istituzione di una Galleria Civica d'Arte Contemporanea.

Questa iniziativa si colloca in un'ottica più ampia tesa a radicare l'arte contemporanea nel territorio. La Galleria Civica ha sede nel sottotetto del Palazzo Comunale. Uno spazio di grande qualità e di forte carattere architettonico, recuperato con il restauro dell'intero edificio avvenuto negli anni ottanta. La Galleria Civica che ospita la collezione, si articola in diverse stanze: la prima, è dedicata al museo all'aperto, e propone opere degli artisti che vi hanno partecipato, insieme ai bozzetti e disegni delle opere realizzate.

La sala successiva è un omaggio a Franco Libertucci, artista vivente di Casacalenda, di grande qualità intellettuale che ancora attende una giusta valorizzazione storico-critica.

L'ultimo nucleo della collezione, esposto nella terza sala è costituito dalle diverse donazioni di artisti che hanno creduto opportuno contribuire con la loro presenza ed il proprio lavoro alla crescita dell'arte contemporanea in un territorio ai margini dei circuiti dell'arte. Lo spazio Galleria accoglie sul suo pavimento l'intervento artistico di Baldo Diodato, un installazione permanente e funzionale alla fruizione del luogo³⁴.

Al centro dell'ambiente di destra *l'Ippomene reniano* insegue *Atalanta*, in una posizione che casuale non è. Tracciando infatti un triangolo a partire dal Bronzo di Riace, il Reni rapito ne costituisce il secondo vertice, mentre il terzo è situato nella stanza di sinistra: un Nettuno Greco stagliato su marmo grigio. È quindi una precisa geometria che unisce i tre ambienti, e non un apparente casualità.

Nella fusione delle immagini rapite e ricreate da Diodato trovano un loro spazio armonico le opere della collezione della Galleria Civica d'arte contemporanea di Casacalenda.



³⁴ L'opera, composta da vari inserti marmorei e metallici, cita una serie di famosissimi capolavori
Figura 6 Interno Galleria "Franco Libertucci"

3.3 *VIS A VIS - Artists in residence*

Artists in residence project è un programma di residenza che ha come obiettivo principale la promozione dell'arte contemporanea nell'ambito della creatività giovanile, unitamente alla valorizzazione del contesto territoriale di riferimento. I comuni coinvolti in tale iniziativa sono quelli abruzzesi di Guilmi e Carpineto Sinello (Chieti) e i due molisani a minoranza linguistica croata di Acquaviva Collecroce e Montemitro (Campobasso). La scelta è ricaduta su questo spazio di territorio perché fortemente caratterizzato da un interesse demo-etno-antropologico, con forti tradizioni locali e caratteri territoriali e ambientali che non possono far altro che rappresentare un ottimo spunto d'indagine artistica.

Gli artisti selezionati per intraprendere l'esperienza di residenza hanno realizzato delle opere "site specific" che sono state alla fine donate ai comuni coinvolti; sono stati affiancati da giovani tutor che li hanno aiutati nella fase di ricerca e formazione. Durante questo periodo sono stati organizzati open studio, workshop, incontri e attività laboratoriali strutturate in chiave propedeutica all'obiettivo finale.



Figura 7 Emanuela Ascari – Luogo Comune, Guilmi, 2012

L'evento conclusivo si è concretizzato in una mostra con una pubblicazione esplicativa contenente gli atti dei seminari, le relazioni dei

workshop, i diari d'artista ed una adeguata mappa delle location degli interventi, dotata di testi critici e materiale documentativo dell'intero iter progettuale.

Il lavoro di residenza e la conseguente creazione dei lavori sono fondamentali nella logica per cui l'artista contemporaneo si inserisca in un contesto organico, che non sia autoreferenziale, ma che inneschi una serie di sinergie con il territorio e di fruitori. Il dato psicologico e sociale è uno degli elementi cardine del progetto, in quanto l'opera d'arte finale sarà il prodotto di un contesto, di una situazione in cui oltre all'artista saranno coinvolti molti altri individui. Ciò ha determinato una sorta di “effetto collaterale” del progetto che è stato spunto per riflessioni e analisi future.

La residenza è una di quelle pratiche fondamentali e largamente utilizzate nella formazione degli artisti contemporanei in quanto, oltre all'artista, a beneficiarne è l'intera comunità coinvolta; ciò rappresenta un dato sostanziale in relazione al problema della percezione del dato artistico. Partire dal territorio e lavorare su esso è il primo “gradino” utile alla diffusione e all'avvicinamento dei possibili fruitori d'arte. I metodi di indagine e di ricerca dell'artista sono quotidianamente sotto gli occhi dello spettatore e proprio quest'ultimo si trova ad essere parte integrante del progetto stesso. L'arte contemporanea non è lontana dalla realtà e spesso è meno criptica di quanto si creda.

3.3.1 La seconda edizione

Il 2013 è stato un anno importante per Limiti inchiusi arte contemporanea, l'associazione, infatti, si è lasciata alle spalle un percorso fecondo di attività espositiva che ha visto lungo gli undici anni di programmazione nel capoluogo

molisano la presenza di oltre trecento artisti nazionali e internazionali.

La galleria omonima ha chiuso i battenti il 31 dicembre 2013 ma, l'attività progettuale, espositiva e di organizzazione di eventi invece continuerà

il suo percorso intrapreso fin dagli esordi del 1994. Il ventennale di attività culturali porta i protagonisti del sodalizio a una riflessione sull'esigenza di ulteriore radicamento delle politiche culturali messe in campo nei confronti dei territori molisani e delle popolazioni che lo abitano.

Dal 2012 è stata inaugurata una nuova stagione che rappresenta una svolta per gli indirizzi programmatici dell'associazione, si è proposto di spostare l'attenzione, per quanto ancora possibile, verso i piccoli borghi e i loro abitanti rappresentanti l'ossatura della struttura culturale della regione. Con Vis a Vis – Artists in Residence Project, quest'anno alla seconda edizione, si è pensato fosse importante far coincidere nello stesso progetto l'esperienza storica del Fuoriluogo che segna quest'anno il traguardo della sedicesima



Figura 8 Barbara Esposito durante la realizzazione del lavoro

edizione. Le residenze d'artista sono dunque utilizzate d'ora in poi come ulteriore strumento per raccontare in modo ravvicinato le peculiarità e le criticità (sociali, storico-artistiche e tradizionali) delle popolazioni molisane.

Racconti che saranno narrati e rappresentati da

artisti provenienti da tutto il mondo come ben evidenziato dalle figure selezionate per questa edizione nel Comune di Oratino. Le presenze degli artisti Morwenna Kearsley (Scozia), di Martin Elden (Sudafrica) e di Barbara Esposito (Italia) danno la chiara dimensione delle linee programmatiche intraprese. Questi artisti nel tempo di circa un mese hanno osservato, vivendoli da vicino, i tempi di vita e gli elementi fondativi della struttura culturale del piccolo borgo molisano.

Hanno realizzato le loro opere insieme agli abitanti e con il loro aiuto sono entrati in contatto con le sensibili peculiarità del tessuto identitario della cittadinanza.

Una strategia utile per creare le condizioni di avvicinamento dell'arte alle persone, cosa che è spesso vissuta con sospetto. La fatica quotidiana e la presenza costante di tutti i giorni, la complicità e l'ascolto delle persone che vivono le realtà periferiche rendono il ruolo dell'artista parte integrante di un percorso di condivisione con gli abitanti, evidenziando inoltre l'importanza dei ruoli naturali e delle competenze specifiche, condizioni imprescindibili per una lettura senza filtri delle caratteristiche delle genti di una comunità e di alcune delle loro potenzialità inesprese.

Oratino, a soli sette chilometri da Campobasso, è terreno fertile per le indagini artistiche, la sua storia e l'arte prodotta dalle sue botteghe artistiche e artigiane fiorenti nei suoi vicoli fin dalla fine del Cinquecento determinano negli abitanti di oggi la capacità, solo in apparenza inconsapevole, di rinnovarsi nell'attenzione e nel rispetto nei confronti del lavoro e della ricerca condotta dagli artisti in residenza. La consapevolezza del suo ricco patrimonio di testimonianze di opere e manufatti di sapienti artisti e artigiani del passato riproduce un clima propizio attorno al lavoro discreto degli artisti contemporanei.

Sulla stessa lunghezza d'onda e forse con più audace penetrazione nelle vite degli abitanti del piccolo borgo abbiamo immaginato la nascita del Museo Domestico di Oratino, non un contenitore tradizionale dove conservare le opere di una collezione, bensì un Museo vivo e partecipato dalle persone. La collezione di opere d'arte raccolte dall'associazione Limiti inchiusi sarà, infatti, donata al Comune di Oratino che, attraverso un bando pubblico, la consegnerà in affidamento alle famiglie della comunità oratinese che ne faranno richiesta. I lavori donati dagli artisti saranno custoditi all'interno delle case dei cittadini e sulle facciate delle stesse, su piccole e discrete tabelle, sarà riportato il nome dell'autore e il titolo dell'opera presente all'interno

dell'abitazione. Si realizza in questo modo un vero e proprio ribaltamento del concetto di museo e per di più a costo zero.

La forza dell'idea è da individuare nella partecipazione spontanea delle persone e delle famiglie che ospiteranno le opere che saranno i veri custodi della Collezione d'Arte Contemporanea, avendo in più l'opportunità di relazionarsi, di volta in volta, con le persone che vorranno visitarla.

Aprire la porta di casa è un gesto di accoglienza e di ospitalità, in questo caso assume anche la valenza della condivisione di un progetto culturale che si è contribuito a realizzare in prima persona ricambiando il dono dell'artista con l'utilizzo di una piccola parte del proprio vissuto quotidiano. Si parte con un nucleo di diciannove opere donate da altrettanti artisti provenienti da tutto il territorio nazionale e oltre, amici che hanno colto l'importanza del progetto e hanno aderito con entusiasmo e l'intento generoso di renderlo possibile. Un ottimo inizio per una nuova e più naturale fruizione dell'arte contemporanea e delle possibilità che essa mette a disposizione.

Uno dei ruoli dell'arte oggi, crediamo, è quello di mettere in discussione l'autoreferenzialità celebrativa dei riti espositivi, con in più il dovere della prossimità al vissuto quotidiano delle piccole realtà e comunità per troppo tempo ignorate e pur così prolifiche di civiltà nel passato.

Una strada scomoda, forse, lontana dai riflettori delle inaugurazioni, dai contesti esuberanti della dimensione encomiastica e presenzialista dei rituali dell'arte e del suo decadente sistema ma autentica e rivelatrice di nuove potenzialità espressive.

3.3.2 FUORILUOGO 17

Le residenze 2014, nonostante il ridotto budget a disposizione, sono riuscite a mantenere intatto il livello di qualità dei risultati previsti nelle premesse progettuali.

Gli obiettivi sono stati raggiunti grazie alla generosa disponibilità delle persone che hanno creduto in questa difficile sfida. Gli artisti, gli abitanti, gli

amministratori dei comuni e l'organizzazione hanno messo in campo le loro competenze e una straordinaria passione che ha permesso, in più di una situazione, di superare le diverse difficoltà. che di volta in volta si presentavano, coinvolgendo persone e poi lasciandosi contagiare dall'entusiasmo che cresceva attorno ai lavori in produzione.

Nei due comuni interessati dalle residenze: Limosano e Oratino, si è immediatamente innescato il virtuoso meccanismo della partecipazione collettiva, una sorta di “adozione” dell'artista da parte della comunità ospitante, in perfetta continuità. con le edizioni passate.

L'Associazione Limiti inchiusi crede fortemente nel progetto di residenze per artisti che, seppur operando in anni di profonda crisi economica, produce tra le persone quello spirito di comunanza e di partecipazione che fanno di Vis a Vis un'esperienza unica nel panorama regionale e non solo, determinando un'opposizione ostinata all'arretramento complessivo della progettualità culturale che purtroppo ancora caratterizza il Molise contemporaneo.

Vis a Vis – Artists in Residence Project ha avuto il suo inizio nel 2012 nei comuni molisani di Acquaviva Collecroce e Montemitro e nei comuni abruzzesi di Carpineto Sinello e Guilmi, riproposto negli anni successivi nei borghi di Oratino (2013 e 2014) e Limosano (2014) situati in provincia di Campobasso.

L'ambizione dell'associazione, per il periodo 2015 / 2017, è quella di riuscire finalmente a promuovere una stagione di progettualità a lungo termine, un percorso almeno triennale che dia la possibilità. alle comunità coinvolte e agli enti interessati di programmare e pianificare insieme a noi una vera e propria piattaforma delle residenze. In questo modo la “rete” delle opere d'arte disseminate sul territorio molisano potrà crescere ed essere fruita in un coerente itinerario visitabile. Il tour delle visite alle opere potrà alimentare un turismo interessato all'arte e ai piccoli borghi molisani meritevoli d'attenzione. Una ragionevole pianificazione nel tempo dei nuovi interventi, dunque, consentirebbe di lavorare con serenità, concentrandosi maggiormente sulla

produzione di nuove opere che andrebbero immancabilmente ad arricchire il patrimonio culturale dei territori coinvolti.

Riteniamo che questo modo di operare potrebbe rafforzare, con l'uso strategico delle pratiche dell'arte, un percorso virtuoso e molto utile per favorire la "prossimità" tra gli artisti e le persone, evitando, dunque, il sospetto con il quale di solito è accolto il mondo dell'arte. Un atteggiamento ormai pressoché superato dalle realtà che hanno conosciuto Vis a Vis e tutt'oggi collaborano preziosamente con gli artisti alla realizzazione delle opere durante le residenze.

La fatica quotidiana e la presenza costante nei luoghi, la complicità e l'ascolto delle persone fanno del ruolo dell'artista un elemento fondamentale del percorso di condivisione progettuale con gli abitanti, consentendo una lettura senza filtri degli usi e dei costumi di una comunità, della sua storia e della cultura del suo territorio. Quindi, un momento importante per sollecitare le sensibilità verso la propria appartenenza e creare occasioni di riappropriazione della memoria storica e dell'identità.

La presenza degli artisti in una comunità, soprattutto in una piccola comunità, origina sempre curiosità e attenzione, risveglia e provoca energie che poi immancabilmente vengono assimilate ed elaborate individualmente. Si genera, dunque, un'occasione unica per la popolazione che ha l'opportunità di interrogarsi, di comprendere meglio le peculiarità e le potenzialità sulle quali progettare ed investire il proprio futuro. Gli artisti Maria Chiara Calvani e David Fagioli, rispettivamente a Limosano e a Oratino, sono riusciti a condividere il proprio lavoro d'indagine e di esecuzione dei lavori con gli abitanti e soprattutto con le sapienti e abili maestranze presenti sul posto. Ed è proprio il coinvolgimento di un nutrito gruppo di persone, presenti nei due comuni coinvolti, che ha permesso di superare l'ostacolo dovuto alle esigue risorse economiche, indirizzando gli artisti verso una lettura profonda e più realistica del contesto in cui hanno effettuato le ricerche e successivamente realizzato le loro opere.



Figura 9 David Fagioli e Renato Chiocchio - Work in progress - “Vis a Vis- Fuoriluogo

La spontaneità dell’approccio ai delicati temi affrontati, l’emigrazione delle genti, l’abbandono di buona parte del centro abitato e la rimozione di quest’ultimo dai dialoghi quotidiani tra le persone di Limosano (Calvani); il rituale del culto agrario-solare precristiano della Faglia, appassionatamente vissuto e rigenerato nel corso dei secoli dalla popolazione di Oratino (Fagioli), hanno innescato in modo naturale spontanee riflessioni sul vissuto quotidiano di due comunità che in questo modo si sono raccontate attraverso il lavoro e la visione degli artisti.

3.3.3 FUORILUOGO 18

Tutto quello che in questi lunghi anni l’associazione culturale Limiti inchiusi ha realizzato, dal 1994 ad oggi, ha sempre avuto come obiettivo fondamentale la qualità del rapporto tra fruitore e opera d’arte, il rispetto per quella complessa relazione che intercorre tra l’opera prodotta dal lavoro degli

artisti e chi ne è beneficiario. Un'essenziale complicità che abbiamo sempre stimolato tentando di renderne chiari e palpabili i contorni fin dalle primissime operazioni culturali.

Ebbene, ancora oggi quelle motivazioni sono alla base delle recenti sperimentazioni condotte dal progetto Vis à Vis – Fuoriluogo, le stesse che sottoponiamo di volta in volta ai curatori e agli artisti invitati nelle residenze presso i piccoli borghi molisani.

L'associazione avverte la necessità di metterci in discussione ad ogni nuova edizione, senza rivolgerci alle certezze del percorso compiuto, preferendo il fare al raccontare.

Concentrandosi sul presente, preferiamo osare e spostare l'obiettivo in nuovi territori da esplorare, assumendoci il rischio di sbagliare, convinti che i risultati importanti si ottengono solo con il lavoro e con l'errare: che vuol dire sbagliare, ingannarsi; ma anche vagare, peregrinare senza meta, deviare, allontanarsi da una direzione stabilita. Insomma, perdersi per poi ritrovarsi rigenerati e più ricchi di esperienze.

Con questi propositi il progetto si sviluppa attraverso l'incontro con Nina Bacos e Luigi Grassi, i due artisti selezionati per le residenze 2015. Entrambi utilizzano come medium la fotografia, declinata con approcci e visioni molto distanti tra loro, utilissimi per innescare quel corto circuito che riteniamo fondamentale per indagare i territori attraverso la ricerca artistica da un punto di vista squisitamente contemporaneo.

Le comunità di Limosano e Oratino sono qui vissute e raccontate con sensibilità diverse, scevre da compiacimenti e ammiccamenti, in ogni caso rispettose del patrimonio iconografico dei luoghi e delle persone.



Figura 10 Nina Bacos “Km zero” - Vis à Vis Fuoriluogo 18 - Limosano

Un’edizione, questa, dal carattere investigativo che possiamo definire a Km zero, che ha inteso utilizzare gli artisti quasi fossero due emissari confusi tra le persone, due inviati che raccolgono e filtrano umori, tensioni, paesaggi, problematicità e quant’altro per riportare, al termine della missione, una serie di frammenti di realtà raccolti e selezionati attraverso l’ascolto e l’incontro con le persone e i luoghi.

Un approccio discreto, che si fa complice delle comunità, che allo stesso modo, però, innesci riflessioni nuove, spesso inaspettate, proprie di chi, da esterno, s’inserisce nella quotidianità di un territorio arrivandovi da un altro contesto, addirittura straniero. L’esperienza di Vis à Vis - Fuoriluogo è stata dunque fondamentale per coniugare le urgenze degli artisti a quelle degli abitanti, necessità che spesso coincidono e trovano nell’incontro e nella condivisione la forza del legame che l’opera prodotta manterrà nel tempo con i luoghi.

Un esperimento di ricerca dal sapore antropologico che ha già dato ottimi risultati negli ultimi anni nei comuni di Montemitro, Guilmi, Acquaviva Collecroce, Carpineto Sinello, Limosano e Oratino e che, siamo sicuri, produrrà altrettanti risultati nelle prossime residenze previste per i nuovi comuni che vorranno proporsi quali ulteriori territori da indagare.

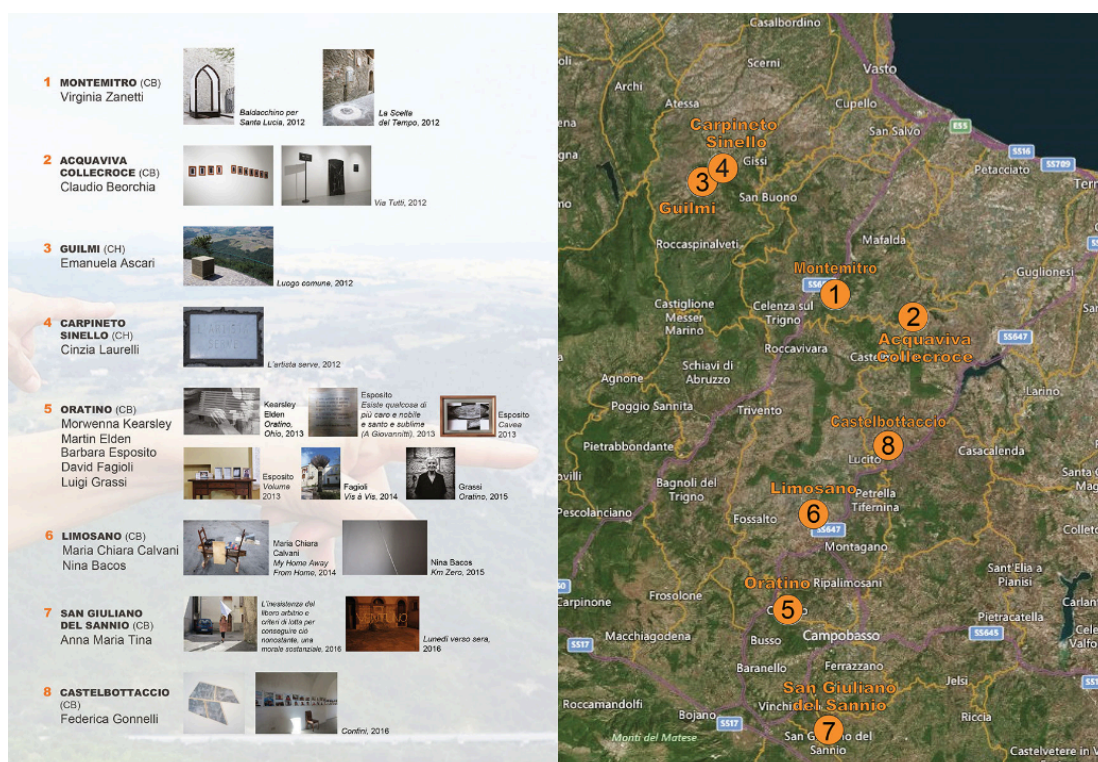


Figura 11 mappa delle opere

3.4 CVTà – Street Fest

I linguaggi della street art conquistano e ridisegnano il paesaggio urbano di un suggestivo angolo di Molise, il borgo di Civitacampomarano in provincia di Campobasso. Le strade del paese fanno da fondale per il Festival “CVTà – Street Fest”. La direzione artistica della manifestazione è firmata da Alice Pasquini, in arte AliCè. Il coordinamento degli eventi è affidato a Jessica Stewart. È la Pro Loco “Vincenzo Cuoco” a organizzare il Festival e a sostenerlo insieme al Comune di Civitacampomarano. La manifestazione gode inoltre del patrocinio della Regione Molise. Partner dell’iniziativa è “La Molisana”.

3.4.1 Come nasce il Festival

Tutto nasce da un’email inviata ad Alice nel 2014 da Ylenia Carelli, Presidente della Pro Loco “Vincenzo Cuoco” di Civitacampomarano: un invito a fare tappa nel borgo molisano per dipingere i muri del centro storico ormai quasi completamente disabitato. Quando Alice arriva a Civitacampomarano, i suggestivi scorci del paese restano impressi nella sua memoria. E il passaggio di Alice, a sua volta, si imprime sulle superfici del centro storico, segnate dal tempo. Realizza una serie di interventi pittorici, prendendo spunto da fotografie d’epoca della vita del paese, per rendere omaggio al passato di Civitacampomarano. “Ho dipinto su vecchie porte, per ricordare quello che ora non c’è più – spiega l’artista – molte case bellissime ora sono vuote, lo spopolamento è stato enorme e Civitacampomarano oggi conta poco più di quattrocento abitanti”. Il legame fra il borgo molisano e questa artista cosmopolita, ambasciatrice della street art italiana in tutto il mondo, non è solo artistico, ma anche biografico: “Per me non è un paese qualsiasi – racconta – è il paese natale di mio nonno, ma questo l’autrice della mail non lo sapeva”. Il viaggio di Alice diventa così non solo un viaggio alla scoperta delle bellezze di un’Italia minore, ma anche un percorso nella memoria familiare. Nato da una

coincidenza, il progetto artistico coinvolge un paese intero. Gli abitanti del borgo adottano l'artista e i suoi lavori diventano motivo di orgoglio e punto di partenza per una riscoperta e una valorizzazione del centro antico. La street art a Civitacampomarano non passa inosservata e attira l'interesse della stampa e della televisione nazionale, consolidando un legame che nel tempo si è trasformato nell'idea di questo Festival.

Civitacampomarano nel dialetto dei suoi abitanti si chiama Cvtà e, nell'ideale abbraccio che unisce passato e futuro, origini e riscoperte, è stata scelta proprio questa espressione per intitolare il festival. Con l'auspicio che rendere l'arte viva e colorare con essa i muri e gli spazi condivisi possa essere una strategia vincente per contrastare l'abbandono e il degrado di un'Italia troppo spesso dimenticata e svilita.

3.4.2 Gli interventi artistici

Un Festival di street art può nascere solo attraverso la partecipazione e la condivisione del progetto da parte di un'intera comunità. In quest'ottica, sono stati gli stessi abitanti di Civitacampomarano a fare a gara per mettere a disposizione degli artisti il muro più bello, lo scorcio più ammaliante, il panorama più prezioso. Ciascuno dei sei artisti è invitato a eseguire il proprio intervento sulla pelle dell'antico borgo nell'arco dei quattro giorni in cui si svolgerà la manifestazione, lavorando a stretto contatto con gli abitanti del luogo. Il risultato sarà una proposta corale capace di offrire, sia a chi passa quotidianamente per quelle strade sia ai visitatori, la possibilità di guardare i vecchi muri logorati dal tempo con uno sguardo tutto nuovo, che nasce dalla cooperazione della comunità con gli artisti ospiti.



Figura 12 Alice Pasquini 2016

Le opere di Alice Pasquini sono esposte sulle superfici urbane e sulle pareti dei palazzi, ma anche nelle gallerie e nei musei, di centinaia di città sparse in giro per il mondo. Alice viaggia in continuazione e le sue tele preferite sono i muri.

L'artista romana, street artist e pittrice, ma anche illustratrice e scenografa, ha sviluppato nel tempo diversi filoni di ricerca, dalla narrazione della vitalità femminile alla fruizione tridimensionale delle opere, dai percorsi urbani alle installazioni con l'uso di materiali inconsueti, dalla piccola scultura alla parete integrale. Tra le città in cui ha lavorato: Sydney, New York, Barcellona, Oslo, Mosca, Parigi, Copenhagen, Marrakech, Berlino, Saigon, Londra e Roma.

Alice si laurea all'Accademia di Belle Arti di Roma, successivamente vive e lavora in Gran Bretagna, Francia e Spagna. A Madrid porta a compimento un corso in animazione alla Ars animation school. Nel 2004 ottiene un MA in critica d'arte all'Università Computense.

Le sue opere sono state recensite tra gli altri dal New York Times International, The Wall Street Journal, l'Espresso, Panorama, Vanity Fair.

Ha collaborato con l'Istituto Italiano di Cultura di Singapore (2013) e Montevideo (2015) e ha attivamente partecipato a eventi e festival internazionali di arte urbana.

3.4.2.1 *L'Effimerismo di Biancoshock*

Biancoshock vive e lavora a Milano.

Per molti anni non si è considerato un artista finché, un giorno, ha deciso di capire realmente chi fosse e che cosa stesse facendo.

Osservando il suo percorso è evidente che non vi sia una “categoria” che possa contenere sia la sua attitudine urban, tipica dell' Urban Art, che la modalità espressiva, appartenente all'arte più performativa ed attivista; per questo decide di dare vita all'Effimerismo.



L'Effimerismo si prefigge lo scopo di produrre opere d'arte che esistano in maniera limitata nello spazio, ma che persistano in maniera infinita nel tempo attraverso la fotografia, i video, i media.



Ha realizzato più di 650 interventi per le strade di Italia, Croazia, Repubblica Ceca, Francia, Germania, Inghilterra, Ungheria, Lituania, Malesia, Malta, Norvegia, Polonia, Portogallo, Singapore, Slovacchia, Slovenia e Spagna e non ha alcuna intenzione di fermarsi.

Ha partecipato ad alcuni dei più importanti festival di Arte Urbana, ha presentato il progetto “Ephemerism” in diverse Università (tra cui Milano, Foggia, Ljubljana, Bratislava e Zagabria) ed al TedX di Oporto del 2014.

3.4.2.2 *David de la Mano*

Nato nel 1975 e residente a Montevideo Uruguay, ha conseguito la laurea in Belle Arti presso l'Università di Salamanca. Laureando in studi scultorei e scultura in pietra, David ha guadagnato il suo dottorato di ricerca in arte pubblica presso l'Università di Valencia. Dall'inizio degli anni 1990, ha sviluppato una serie di progetti tra cui la scultura, l'installazione e la land-art.

Negli ultimi otto anni si

è concentrato principalmente sulle pitture murali e altri progetti di arte pubblica. Dal 1993 ha sviluppato progetti artistici nello spazio pubblico che vanno dalla scultura all'installazione. Dal 2008 il suo lavoro si concentra sulla pittura murale. Il suo lavoro è stato esposto presso il Centro Culturale Spagnolo a Montevideo, Galerie Itinerrance (Parigi), Vertical Gallery



(Chicago), Hang Up Gallery (Londra) e ha partecipato a festival di arte urbana, sia in Uruguay che in tutto il resto del mondo.

3.4.2.3 *Hitnes*



Nato a Roma nel 1982. Da sempre disegnatore. Nel 1996 inizia a dipingere su parete in tutto il mondo. Dal 2001 intraprende la carriera artistica partecipando a diversi festival, mostre collettive e personali, workshop ed eventi artistici, in Europa, U.S.A., Australia, Messico, Cina, Russia ...

Dal 2002 lavora come illustratore freelance, serigrafo ed incisore.

Molti dei suoi lavori possono essere trovati in pubblicazioni internazionali.

3.4.2.4 ICKS



“Gli stencil di ICKS catturano frammenti della vita molto spesso dimenticati. La sua arte riecheggia il disagio amalgamandolo alle continue trasformazioni dell’ambiente urbano in cui vive. I volti, le situazioni pseudo familiari, i personaggi appartenenti a varie estrazioni sociali trasmettono le emozioni con un’identità così calda da caratterizzare, naturalmente, il vissuto della gente comune; quella gente che vorrebbe tanto dire e raccontare attraverso gli sguardi la propria esistenza.

Con il suo immaginario e la sua tecnica, ICKS crea una dicotomia perfetta nella quale la natura granulare della vernice spray esprime l’essenza della società contemporanea.

Irriverente e fugace, capace di autodefinirsi un fotocopionico dell’arte, ironico e volutamente anonimo, ICKS rappresenta la gente qualunque; quegli attori inconsapevoli di essere protagonisti dell’oggi e di rappresentare loro malgrado una realtà in half-tone che essenzialmente risulta esser sintesi, che alla fine è vita!” (Di Iorio, P.M. 2011)

3.4.2.5 *Pablo S. Herrero*



Il linguaggio pittorico di Pablo S. Herrero è legato al codice degli alberi e delle foreste. È un modo per mostrare la relazione tra il dinamico e lo statico, l'individuo e la comunità, la sostenibilità e lo scompenso.

La sua attività come muralista, di solito fuori dal centro e nelle aree marginali, prende la periferia come paradigma di rigetto che la città fa di una gran parte di se stessa. Inoltre, il suo lavoro si concentra anche nelle zone rurali. Ha lavorato su progetti murali nei paesi e nelle città di tutta Europa e in America. Parallelamente, sta sperimentando una ricerca sugli inchiostri cinesi e la tecnica Sumi-e.

3.4.2.6 *UNO*

UNO è un artista che vive e lavora a Roma dal 2005. Le tecniche utilizzate nella sua produzione sono quelle classiche della street art, benché la

sua predilezione, già dalle prime esperienze in strada, vada ai poster, la ripetizione di elementi iconici, i collage, i decoupage e ogni cosa che abbia a che fare con la carta e la sua manipolazione, con la strada e l'effimero, con il perenne e incessante bisogno di vagare di notte bruciati dal fuoco.

Accogliendo e attualizzando la lezione di Warhol, di Debord, e di Rotella, UNO, attraverso la ripetizione all'infinito e il frequente uso di spray e pitture fluorescenti, gioca con la tecnica pubblicitaria e la cambia di segno.

Partendo dal volto simbolo della famosa pubblicità di una cioccolata, lo rende un'icona della possibile rivoluzione del singolo nei confronti della società di massa. Un volto liberato dal ruolo assegnatogli dai suoi creatori che diventa paradossalmente lo strumento ideale per una critica alla pratica pubblicitaria stessa. A rafforzare questo messaggio c'è la carta strappata dei decoupages e stencil-collages realizzati dall'artista, che rimandano alla lacerazione dell'individuo e della sua unicità, continuamente manipolata fino a perdersi nella molteplicità della società di massa.



3.4.3 La difficile edizione 2017

Il 2017, secondo anno del festival, non è stato un anno semplice per gli abitanti di Civitacampomarano, che hanno da subito fortemente voluto e

sostenuto la manifestazione, aprendo le porte delle proprie case agli artisti invitati e cucinando persino per loro. Infatti mentre la Pro Loco “Vincenzo Cuoco”, la direttrice artistica Alice Pasquini e tutto lo staff dell’organizzazione del festival erano impegnati nella progettazione di una seconda edizione ancora più ricca e avvincente di quella dello scorso anno, una serie di gravi eventi naturali ha compromesso seriamente la possibilità stessa di abitare il paese in molte delle sue parti.

L’inverno passato ha portato tre metri di neve che ha stretto in una morsa di ghiaccio i murales dipinti nel corso della prima edizione del festival, contribuendo a lesionare le strutture delle case già danneggiate dal terremoto. Sciolta la neve, una frana ha iniziato a spaccare le strade di una parte del paese e a crepare i muri dei palazzi. CVTà Street Fest ha scelto di portare ancora un passo avanti l’ambizioso sogno di salvare il paese attraverso l’arte e gli artisti. Per questo la formula della manifestazione è stata interamente ripensata rispetto allo scorso anno: non più concentrato in un fitto calendario di eventi, l’edizione 2017 del festival si snoda nell’arco di tre mesi, con una vera e propria staffetta di quattro artisti internazionali che si danno il cambio, sempre con i pennelli in mano, lavorando uno dopo l’altro sui muri del borgo.

Le celebrazioni della seconda edizione del CVTà Street Fest entrano dunque nel vivo dando il benvenuto a Gola, il primo dei quattro artisti ospiti, che arriva a Civitacampomarano il 4 aprile. Al suo intervento seguiranno – con quell’attenzione alle più vivaci tendenze internazionali della street art che è ormai una cifra distintiva del festival – gli interventi dell’artista argentino Bosoletti, di Nespoon dalla Polonia e dell’italiana Maria Pia Picozza. Il festival è reso possibile grazie all’aiuto degli sponsor Free Energia, Life srl, Energy Mix, all’energia dello staff che lavora a titolo gratuito e alla partecipazione entusiastica degli artisti e dell’intera comunità. Il momento culminante del CVTà Street Fest giungerà quando anche l’ultimo artista avrà completato la sua pittura muraria e sarà una grande festa conclusiva di colori, suoni e sapori, capace di coinvolgere tutta la popolazione.

3.4.3.1 *La frana che minaccia il paese*

Civitacampomarano è in pericolo. Una grave frana che non sembra arrestarsi minaccia infatti dall'inizio del 2017 lo splendido borgo molisano, che conta appena quattrocento anime, di cui sono pochissimi bambini. Numerosi i danni agli edifici e alle strade. Una vera e propria “zona rossa” del paese è ormai stata isolata. Persino gli uffici del Municipio, di fronte all'imponente Castello Angioino che suggestionò persino Alessandro Manzoni, sono stati sgomberati perché ormai inagibili e sono in cerca di una nuova sistemazione definitiva. La situazione è veramente difficile e peggiora di giorno in giorno. I cittadini delle aree interessate dalle lesioni più gravi sono stati costretti ad abbandonare le proprie abitazioni, ma vogliono restare lì e lottare contro l'isolamento e l'abbandono. “Civitacampomarano – dicono i suoi tenaci abitanti – “non deve scomparire: è un borgo ricco di storia e il suo patrimonio architettonico è di assoluto pregio e rilevanza”.

3.5 *DRAW THE LINE*

Draw The Line è un progetto nato a Campobasso nel 2011, grazie all'impegno e alla passione dell'Associazione Malatesta, con l'obiettivo di riqualificare il tessuto urbano della città attraverso la Street Art. Il 2011 è stato l'anno della prima edizione del Draw the Line Festival, ma il lavoro che ha portato i ragazzi alla realizzazione del loro grande sogno di colorare la città è iniziato molti anni prima.

Negli anni novanta, c'era un gran fermento nella scena *street* del



capoluogo molisano. Un gruppo di giovanissimi writers cercava di farsi strada nel mondo del graffitismo italiano, e ciò è stato possibile attraverso l'instaurazione di rapporti profondi di stima e amicizia con grandi artisti, che hanno accresciuto il loro bagaglio artistico.

Nel 1999, dopo anni di dialogo e contrasti con le istituzioni e con l'opinione pubblica, questo gruppo di amici - ovvero quello che poi sarebbe diventato l'associazione Malatesta - attraverso Stefano Roccia aka Sopa, uno dei suoi portavoce e promotore del festival, raggiunge finalmente un suo primo traguardo: ottenere i permessi per dipingere un muro all'ex-stadio Romagnoli

(luogo storico della città, situato in pieno centro, ma da anni in stato di completo abbandono).

Inizia, così, quel grande lavoro di recupero di diverse aree degradate della città, attraverso la riappropriazione degli spazi e la conseguente realizzazione di opera artistiche, di grande valore estetico, comunicativo e sociale.

Altre jam si sono alternate negli anni, tra le quali vanno ricordate: “Cantieri” (1999 all’ex-stadio Romagnoli), “Write for peace” (2009 nell’area del Terminal cittadino), “Terminal danger” (2004, all’ex-Romagnoli) e il “Frienn’ e Magnann’ ”. Nel 2004, i ragazzi decidono di dare una forma più strutturata ai loro progetti, dando vita all’Associazione Malatesta. Da allora, l’associazione si occupa di riqualificazione e promozione del territorio, svolgendo attività di tutela e valorizzazione della natura e dell’ambiente, oltre all’organizzazione di attività di volontariato, sportive, culturali, ricreative e didattiche.

(info: <http://www.associatimalatesta.it>)

Il grande lavoro svolto dai “Malatesta” ha favorito una nuova sensibilità verso la street art, e ciò anche grazie all’approccio “legale” adottato dalla stessa associazione: artisti di grande calibro hanno potuto esprimere la propria arte liberamente, in spazi totalmente autorizzati, educando e stimolando, sia i writers locali sia la popolazione, alla maggiore consapevolezza e al rispetto nella pratica e nella fruizione dell’Arte Urbana.

3.5.1 Draw the Line: prima edizione 2011

Il punto di svolta per la nascita del Draw the Line si è avuto, nel 2011, con la partecipazione al bando “Giovani Energie in Comune”, promosso dal Ministero della Gioventù – Presidenza del Consiglio dei Ministri e dall’ANCI (Associazione Nazionale Comuni Italiani). Il progetto presentato dall’associazione prevedeva la partecipazione del Comune di Campobasso, in qualità di ente proponente, e gli stessi Malatesta in qualità di partner operativo. L’aggiudicazione del bando ha permesso ai Malatesta di portare nel capoluogo molisano circa 80 artisti provenienti da tutta Italia e dall’Europa e a procurare il materiale da mettere a disposizione degli artisti (colori, bombolette, elevatori, scale, trabattelli, ecc...). Questa prima edizione del festival si è concentrata principalmente sul riempimento dei grossi spazi orizzontali che circondano la città. Uno degli interventi più importanti ha riguardato il vecchio mercato cittadino (oggi in stato di abbandono), un edificio progettato nel 1957 dall’architetto Enrico Mandolesi e che un tempo è stato centro nevralgico del commercio della città. Tale intervento è stato realizzato da Ericailcane, il quale ha dipinto la facciata esterna del mercato. La scelta dei Malatesta di intervenire su questa struttura ha ricevuto molte critiche, in quanto l’opera architettonica è una struttura di riferimento nel suo genere. Nonostante le critiche, la foto dell’intervento artistico ha fatto il giro del mondo, restituendo nuova vita anche all’opera del Mandolesi.

Nel corso della stessa edizione, una pioggia di critiche si è abbattuta sull’opera realizzata da Blu nell’area del terminal degli autobus.



Tali critiche, che nascevano da un'errata interpretazione dell'opera e che si spingevano fino a considerarla politicamente scorretta, nonchè una vera e propria offesa al corpo militare, ha portato il Sindaco a manifestare la propria intenzione di farla rimuovere, ignorandone, quindi, l'immenso valore artistico riconosciuto dalle più importanti testate giornalistiche del mondo. Fortunatamente l'opera di sensibilizzazione portata avanti dai Malatesta ha spinto l'Amministrazione a fare un passo indietro e, ancora oggi, è possibile ammirare l'opera in tutta la sua bellezza.

Tra i più importanti artisti della prima edizione si ricordano: Blu, Roa, Hitnes, Pin, Dado, Etnik, Pixel Pancho, Ericailcane, Zed1, Joys, Sera, Reser, Made, Truly Design, Blef, Sten & Lex, Knz. Inoltre, l'associazione ha permesso anche a giovani artisti locali di esprimere la propria arte, dando loro l'opportunità di dimostrare il proprio talento. Sono stati organizzati diversi workshop per ragazzi dai 10 ai 15 anni, finalizzati a far conoscere la cultura dell'arte di strada, ragazzi che, oggi, sono diventati giovani membri dell'associazione.

3.5.2 *Draw the Line: seconda edizione 2012*

Nel corso della seconda edizione, totalmente autofinanziata, hanno partecipato artisti del calibro di Pin, Robof, Reser, Mr. Thoms, Alice Pasquini, Dado, Zeus, Kunos, Korvo, Smake e Des.





3.5.3 *Draw the Line: terza edizione 2015*

Dopo due anni di pausa arriva la terza l'edizione, interamente dedicata a Sopa, pioniere e fondatore dell'associazione Malatesta, purtroppo prematuramente scomparso. Il Festival si è strutturato in 4 step:

1. Il ricordo di Stefano Roccia: una murata nell'area del vecchio stadio Romagnoli, proprio il primo muro che lui stesso fece autorizzare. Per lui si sono riuniti 40 writer molisani e della costa adriatica, tutti con un forte legame di amicizia con il Sopa. Nella murata spiccano le 4 lettere della sua tag (Sopa), tra le quali prendono posto numerosi murales, puppet e scritte a lui dedicate;

2. La prima facciata di un palazzo condominiale (6 piani) a Campobasso: l'opera di Blu è stata realizzata interamente su corda e anch'essa dedicata a Sopa.



3. La collaborazione con i ragazzi dell'istituto Itas Pertini di Campobasso: nell'istituto è stato illustrato il progetto "Draw the line" agli studenti, per coinvolgere i ragazzi in prima persona nella progettazione e nella riqualificazione degli spazi ricreativi, delle aree verdi e dei muri dell'edificio scolastico.

4. Il confronto diretto e la coesione possibile tra street art e graffiti: l'opera di Dado è stata realizzata su un edificio di 6 piani accanto a quella di Blu. L'importanza di questo intervento sulle facciate sta anche nella volontà di iniziare dal 2015 una riqualificazione della zona in questione, il quartiere di San Giovanni, dove si ergono i grossi edifici popolari appartenenti allo IACP e dove degrado e abbandono fanno parte del contesto quotidiano.

3.5.4 Draw the Line: quarta edizione 2016

Dopo il successo delle due facciate di Dado e Blu, il progetto del 2016 è stata una prosecuzione del lavoro iniziato con la precedente edizione. Il lavoro dei Malatesta ha permesso di rivalutare il quartiere popolare di San Giovanni, attraverso interventi artistici di street artists e writers tra i più grandi della scena: Zed1 (via Marche), Dado (via Marche), Peeta (via Liguria) e Macs (via Marche). Edifici al di fuori del quartiere sono dipinti da: Mr. Wany (via Michele Romano) e Icks (via Garibaldi) sulla struttura del circolo Arci Brickout di Campobasso. Inoltre diversi writer si alternano in Via dei Novelli, muro delle ferrovie: Bomb, Luispak, Trip, Emeid, Keno, Norh, Onem, 2Neko, Zofa, Dasw, Smake, Mr. Blob, Zhanco, Daen2.

L'autofinanziamento per questa iniziativa si è svolto in diversi modi: attività formative per bambini e ragazzi, organizzazione di weekend in montagna fra sport e divertimento, attività culturali presso la sede dell'Associazione Malatesta di Via Muricchio, sponsor e sostenitori, realizzazione di magliette ad edizione limitata con la stampa di sketch originali offerti dagli artisti del Draw the Line, e una campagna online di crowdfunding che ha permesso di far sentire in modo ancor più forte la propria voce. Le risorse impiegate per la riuscita del festival sono state il frutto di tutte le attività svolte dall'associazione nel corso degli anni e del contributo di tutte le persone che hanno creduto nel progetto. Una forma radicale di autofinanziamento che ha garantito una forte autonomia e indipendenza dalle istituzioni, che si è tradotta in una piena libertà di espressione.

3.6 *Il Premio Antonio Giordano*

“Premio Antonio Giordano per il Writing e la Street Art” è un evento dedicato alla memoria dell’artista molisano Antonio Giordano, scomparso nel 2013. Antonio Giordano, esponente della Transavanguardia, ha incarnato la figura dell’artista a tutto tondo. Egli ha dedicato la sua vita all’arte e all’insegnamento, affrontando tutte le discipline, dalla pittura alla scultura, dall’opera realizzata su strada al cinema d’animazione, dalla ceramica al mosaico, dall’incisione su metallo alle vetrate istoriate, dalla grafica alla fotografia.

Il premio nasce con l’obiettivo di tenere vivo il suo ricordo e continuare a divulgare i risultati delle sue ricerche in campo artistico. Partendo da questo presupposto, il premio si propone di riscoprire uno dei suoi campi d’azione e cioè quello dell’opera d’arte realizzata nel contesto urbano, sia essa opera di street art o monumento. La manifestazione è rivolta ad artisti nel campo del Writing e della Street Art, selezionati nel panorama nazionale. L’iniziativa vuole inserirsi, inoltre, nel filone delle attività lanciate in Europa per lo sviluppo dell’arte e la riqualificazione degli spazi urbani.

Nel 2014, la manifestazione si è svolta nell’arco di due giorni. Gli interventi hanno interessato l’edificio e il muro di contenimento del piazzale del Liceo Scientifico Statale “Raffaele Capriglione”. La superficie messa a disposizione (circa 160 mq) è stata completamente ricoperta dalle opere realizzate dai writers e dagli street artists. L’area d’intervento, posta alla periferia del centro urbano, è stata completamente riqualificata, diventando un punto d’attrazione per il passante e gli abitanti della zona.

3.6.1 *Premio Giordano 2015*

La seconda edizione del “Premio Antonio Giordano” si arricchisce con due eventi collaterali: “Write da future”, grazie al segretario ACAG Gaetano Piermarino, allo street artist Domee, al delegato alla cultura Cristina Fortunato,

al Comune e l'Istituzione Centro Servizi Turistici e Culturali della città di Campomarino; e "Art needs school for urban space", in collaborazione con il Comune di S.Croce di Magliano e il Liceo Scientifico Statale "R.Capriglione" di Santa Croce di Magliano.

"Write da future" (Campomarino (CB), si propone come prima graffiti jam della città: undici artisti (Bronko, Zhanco, Domee, Smyle, Nohr, Smoh, Sabote, Cheone, Jab, Imack, Emeid) daranno vita ad un' imponente opera su una superficie pari a 147 mq, in pieno centro abitato.

A seguire "Art needs school for urban space" (Santa Croce di Magliano (CB)) progetto dedicato al mondo della scuola, che si propone come opportunità formativa volta alla realizzazione di un intervento di riqualificazione dell'arredo urbano esistente; nello specifico, le sedute antistanti il vecchio edificio delle scuole elementari. Tale progetto rientra nell'ambito delle iniziative collegate al "Premio Antonio Giordano per il writing e la street art", volto alla promozione dell'opera d'arte realizzata su strada. Due gli obiettivi primari:

1. contribuire al miglioramento della qualità estetica dell'ambiente urbano;
2. consolidare il senso d'appartenenza all'ambiente urbano e l'impegno dell'alunno, come cittadino, a rispettarlo.

Il progetto è rivolto ad alunni del Liceo Scientifico, che hanno maturato esperienze pregresse nell'ambito di concorsi e mostre di pittura, selezionati in base alla valutazione dei curricula. L'attività didattica, di tipo laboratoriale,



culminerà nella produzione di schizzi, concepts e realizzazione dei progetti a partire dalla rielaborazione critica di contenuti quali: il design, l'arredo urbano, Bruno Taut e l'uso del colore in architettura, Bruno Munari, l'Arte Concreta, il Graffitiurism.

3.6.2 Premio Giordano 2016

Il PAG (Premio Antonio Giordano), alla sua terza edizione, seleziona artisti che gravitano nel panorama dell'arte urbana in ambito nazionale ed internazionale; l'evento è organizzato dall'ACAG (Associazione Culturale Antonio Giordano) con il patrocinio del Comune di Santa Croce di Magliano (CB); la scelta degli spazi urbani più adatti, ma anche più carichi di significato (edifici dismessi, luoghi rappresentativi del centro urbano) e la direzione artistica dell'evento sono gestiti dall'ACAG; particolare attenzione è riservata alla scelta degli artisti ovvero al loro linguaggio, diverso per cultura e formazione ma anche per tecnica utilizzata; la scelta ricade su ciascun artista proprio in funzione del linguaggio che si ritiene essere più adatto al carattere dei luoghi su cui poi si andrà ad intervenire. L'edizione del 2016 ha come protagonisti cinque artisti (Francisco Bosoletti, Camilla Falsini, Giulio Vesprini, Guerrilla Spam e Zed1) che hanno realizzato opere su pareti di edifici pubblici e privati. Cinque pareti per cinque artisti, ma anche spot su piccole pareti, portoni e un workshop di poster art, aperto a studenti, artisti ed illustratori. Cinque settimane che culmineranno nella realizzazione di opere che andranno ad aggiungersi a quelle realizzate nei due anni precedenti, arricchendo la galleria d'arte all'aperto in formazione.

3.6.3 Premio Giordano 2017

Mani in alto!": è con questa espressione che si è aperta la quarta edizione del Premio Antonio Giordano per il writing e la street art, la

manifestazione organizzata dall'Acag (associazione culturale Antonio Giordano) a Santa Croce di Magliano, in provincia di Campobasso.



Grazie al Pag, nella cittadina molisana, si contano ad oggi già 17 opere, realizzate da artisti come Millo, Zed1, mr THOMS, Alberonero, Francisco Bosoletti, Camilla Falsini, Giulio Vesprini, e Guerrilla Spam. Proprio con quest'ultimo collettivo si sono aperte le porte dell'ultima edizione del festival: con il proprio progetto Guerrilla Spam ha coinvolto, infatti, le pareti interne del cortile della Casa Circondariale di Larino. L'iniziativa ha preso il nome di "Mani in alto!" ed ha visto anche la partecipazione dei detenuti della struttura. Sia ben chiaro, il nome del progetto è tutt'altro che un invito alla resa, ma piuttosto un'esortazione a protestare per attirare l'attenzione, per salutare, per incitare, per esultare o per disegnare e dipingere, in questo caso con il collettivo, un'opera di street art. Parte dell'iniziativa è stata la realizzazione di "Geografie immaginarie", un intervento realizzato all'interno del cortile del carcere che trasporta in mondi altri i detenuti che lo vivono. Ma non solo, perché, con questo lavoro, Guerrilla Spam ha realizzato la sua prima opera a colori, abbandonato per l'occasione la tipica cromia in bianco e nero, che solitamente li caratterizza.



Il progetto non si è limitato, però, all'intervento sulle mura interne del carcere, ma è arrivato fin oltre le sbarre: alcuni detenuti hanno infatti partecipato a dei workshop di poster art, consegnando i propri lavori a Guerrilla Spam che si è occupato di affiggerli in diversi punti della città. Il collettivo ha così portato un po' del punto di vista di chi è recluso, oltre le mura della struttura. Così dal 10 giugno, proseguendo poi per tutto luglio, si è sviluppato il festival che ha contato nella sua 4° line-up interventi di 108, Nelio, i personaggi surreali di NemO's e l'arte di Robocoop. Mentre, parallelamente alla realizzazione delle opere, anche per quest'anno, il Pag si è occupato di formazione, coinvolgendo *Geometric*



Bang in un progetto realizzato con la collaborazione dello Sprar Casa d'Amico di Santa Croce di Magliano.

Tra queste, infine, si presenta una traccia del progetto del Collettivo Fx, impegnato da tempo a ritrarre da nord a sud dell'Italia le Madonne dell'Adesso, ossia le declinazioni con cui ciascun paese o cittadina ritrae la beata vergine.

Nella fattispecie, la Madonna di Santa Croce di Magliano è stata Madre Nostra, Terra Nostra Svelaci. Una Madonna che afferra il cappuccio dello Scarciacappa (la figura in nero presente nella processione che rappresenta l'uomo prima della visione) il

quale calpesta Diana, divinità romana delle fonti e dei fiumi. Fonti e fiumi maltrattati dalle numerose discariche illegali di rifiuti tossici presenti in Molise. Proprio lì sotto dove, oltre ai rifiuti, ci sono reperti romani ignorati, simboleggiati da Diana in questa immagine.





3.7 Casalciprano wall drawings – un Museo a cielo aperto

Il progetto di intervento pittorico di sei artisti contemporanei all'interno del centro urbano di Casalciprano ha permesso il recupero e la decorazione di molte facciate di antichi edifici e rappresenta un'importante esperienza di integrazione tra la storia e il presente, in un dialogo fecondo tra la presenza architettonica di costruzioni che hanno attraversato il tempo e il linguaggio complesso dell'arte dei nostri tempi.

La realizzazione di questo affascinante e difficile confronto è stata infatti preceduta da un lungo studio da parte degli artisti che si sono documentati sulla storia e le tradizioni del luogo, pensando e realizzando ogni opera senza un eccesso della sua presenza visiva e cromatica e come un completamento dello nucleo civico e della conformazione delle case, nel pieno rispetto dell'assetto di uno spazio delicato e di grande suggestione in cui cultura e natura entrano in un rapporto speciale.

La bellezza di uno di quegli antichi borghi italiani, così cari a Pasolini, è stata così valorizzata da un'opera che per esplicita volontà degli artisti è stata arricchita dal rapporto speciale con la popolazione di Casalciprano che ha partecipato attivamente al loro lavoro in un evento che ha superato la semplice decorazione per toccare una dimensione non solo performativa e antropologica, ma anche di grande compartecipazione umana.

Il progetto ha visto collaborare sei pittori che vivono a Roma ma che hanno tenuto importanti mostre personali e collettive in Italia e all'estero, artisti che non formano un vero gruppo ma che hanno condiviso esperienze di vita e di arte con una visione fatta di diverse personalità, ma coerente nel mosaico delle sue differenze. In questo modo il complesso delle facciate dipinte costituisce vero e proprio un museo all'aperto di public art ispirato al dialogo ideale tra i linguaggi visivi e l'immaginario del nostro presente da una parte e la tradizione rurale e l'eredità della cultura contadina, familiare e religiosa dall'altra.

Questo confronto tra passato e contemporaneità è basato su un profondo rispetto di quella tradizione che viene rinnovata ed esaltata attraverso la rielaborazione operata dai codici dell'arte di oggi, in un reciproco scambio di suggestioni, valori e rappresentazioni.

Da questo dialogo è nata una fusione unica e affascinante tra natura, storia e creatività che rende oggi Casalciprano un esempio importante per uno sviluppo del territorio declinato con una chiave culturale che può dare anche significativi riscontri economici creando interesse turistico e posti di lavoro.

Nel percorso delle facciate incontriamo così l'atmosfera misteriosa dei boschi bifernini di Francesco Cervelli che dialoga con il paesaggio su cui si affaccia la



piazzetta della casa che ha decorato, in un effetto illusionistico che immerge lo spettatore nel suo spazio visivo e nella sua vibrazione di verdi; il recupero degli antichi giochi di Marco Colazzo che mette in evidenza il suo vecchio giocattolo con raffinata ironia e forza di sintesi iconica attraverso lo spazio chiaro del fondo percorso da elementi sferici di memoria optical che accendono l'ambiente circostante come dischi luminosi; le memorie dell'infanzia di Mauro Di Silvestre che ha utilizzato l'antica foto di un bambino di Casalciprano e l'elemento decorativo di una vecchia balaustra in ferro del paese per creare una suggestiva tessitura ornamentale giocata sulle variazioni del rosso; i falciatori giganti di Stefania Fabrizi che, con un omaggio a Mario



Sironi e alla tradizione della grande pittura murale del novecento, si

impongono con la loro energia in bianco e nero sulla luce dorata del campo di grano, esaltando nella loro sintetica monumentalità la dignità e la potenza del lavoro umano; il ponte tra vecchio e nuovo, tra volto e paesaggio, di Adriano Nardi che colloca l'inserito glamour e pop del ritratto di Kate Moss sullo sfondo della veduta di Casalciprano, costruendo l'intera opera attraverso scansioni geometrico-cromatiche in cui compaiono sinteticamente le icone della sua tradizione religiosa e rurale per mettere in relazione la storia e il presente; il ludico accostamento di macchinari di Marco Verrelli che per celebrare la tradizione contadina del luogo, col suo stile "precisionista" ha dipinto, un vecchio trattore guidato da un manichino da crash-test, inserendo così un elemento di enigma metafisico nel contesto dello spazio civico.



Così anche nelle due facciate realizzate in collaborazione da tutti gli artisti si sovrappongono memorie del luogo, apparati liturgici, figure di anziane, santi e cerimonie religiose, tubature da irrigazione e cascate, il sole e citazioni dalla storia dell'arte, in una riuscita armonia tra le diverse visioni e gli stili che crea un connubio felice con la storia e il contesto urbano di Casalciprano.

3.7.1 Sei artisti, sei anni dopo

Il comune di Casalciprano (CB), inaugura la sua nuova Galleria Civica d'arte Contemporanea nei suggestivi spazi, da poco restaurati, di Palazzo Montalbò, con una mostra collettiva che dopo sei anni presenta Francesco Cervelli, Marco Colazzo, Mauro Di Silvestre, Stefania Fabrizi, Adriano Nardi, Marco Verrelli, i sei pittori di area romana che nel 2010 hanno realizzato le grandi opere murali del Museo della Tradizione Contadina sulle facciate di

diversi edifici cittadini del borgo molisano.

L'esposizione inaugurale raccoglie dunque i bozzetti e i cartoni preparatori per i grandi murali dei sei artisti, insieme a opere della loro recente produzione, per collegare questo nuovo progetto a quello del 2010



e per mettere in evidenza la vocazione per l'arte contemporanea di Casalciprano che con la nuova galleria intende presentare periodicamente artisti italiani e internazionali, anche con progetti site specific realizzati appositamente per gli spazi di Palazzo Montalbò.

La mostra apre tra l'altro una nuova collaborazione tra il Comune di Casalciprano e l'ARATRO, il centro d'arte contemporanea dell'Università del Molise per la realizzazione di progetti congiunti e intende rappresentare il completamento del grande intervento che ha contribuito a valorizzare il bellissimo centro storico di Casalciprano con un imponente lavoro di recupero di molte facciate dei palazzi all'interno del quale si sono inseriti i lavori pittorici murali dei sei artisti.



Il titolo Sei pittori sei anni dopo vuole così sottolineare questa continuità, con una mostra che, con gli stessi sei artisti, riprende proprio sei anni dopo il grande intervento di arte urbana del 2010, in una continuità tra gli spazi esterni del centro civico, che rappresentano un vero e proprio museo all'aperto, e i nuovi spazi interni della galleria civica che ne costituiscono una prosecuzione fisica e concettuale.

Le opere dei sei artisti che, in chiave assolutamente contemporanea, dialogavano con le tradizioni rurali e religiose, con il lavoro dei campi, con le memorie familiari e con la natura di Casalciprano si rapportano dunque con opere più recenti in un allestimento dove ogni artista avrà a disposizione una sala della nuova galleria creando un percorso serrato e affascinante tra le opere d'arte e i suggestivi spazi di Palazzo Montalbò.

Capitolo 4

Mappe di comunità: buone pratiche per la realizzazione di progetti d'arte pubblica

L'importanza della comunità, del patrimonio e del territorio, come specificato nel primo capitolo, sono gli elementi fondamentali degli Ecomusei. La nuova museologia ecomuseale, nata e sviluppata di pari passo con la concezione di “arte pubblica” (anni ‘70), riesce ad essere una soluzione concreta per valorizzare quella sfera socioculturale delle aree periferiche, decentrate e con un’identità estremamente distante dai grandi centri urbani.

Le esperienze e i processi che attualmente caratterizzano gli ecomusei rappresentano il risultato di studi e ricerche antropologiche specifiche. In particolare, per lo sviluppo degli ecomusei, si sono dimostrate fondamentali le mappe di comunità, un vero e proprio sviluppo cartografico di un territorio. La mappa evidenzia il modo con cui la comunità locale vede, percepisce, attribuisce valore al proprio territorio, alle sue memorie, alle sue trasformazioni, alla sua realtà attuale e a come vorrebbe che fosse in futuro. Viene in tal modo esplicitato un concetto “nuovo” di territorio, che non è solo il luogo in cui si vive e si lavora, ma che conserva la storia degli uomini che lo hanno abitato e trasformato in passato e i segni che lo hanno caratterizzato. Vi è la consapevolezza che il territorio, qualunque esso sia, contenga un patrimonio diffuso, ricco di dettagli e soprattutto di una fittissima rete di rapporti e interrelazioni tra i tanti elementi che lo contraddistinguono.

Se fino a questo momento le mappe di comunità sono state utilizzate per tramandare la memoria, attualmente risultano essere uno strumento valido per

la realizzazione di nuove opere all'interno del contesto urbano. Purtroppo quanto si parla di "arte pubblica", contemporanea o meno, nella maggior parte dei casi si intendono due cose: o "arte in pubblico", ovvero arte decontestualizzata dal sito che la ospita, oppure "arte per il pubblico", che – peggio ancora – è arte neutrale che cerca di soddisfare la maggioranza; ciò che è una potenzialità diventa un limite. E questo limite andrebbe autoimposto sia dall'artista sia dalle istituzioni che sostengono il progetto.

Occuparsi di arte pubblica vuol dire aprire, coinvolgere, costruire zone di pensiero critico, perché con l'arte si torni ad avere confidenza, perché l'arte abbia davvero la capacità di incidere sulla vita di ciascuno di noi.

Ogni progetto di arte pubblica – soprattutto nei piccoli borghi che caratterizzano il Molise - deve partire dall'ascolto del territorio e delle comunità costruendo un rapporto vivo con la società in una dinamica relazionale. Un progetto di arte pubblica deve necessariamente essere anche un processo educativo, capace di costruire piattaforme di negoziazione di significati.

L'arte pubblica è da sempre in una posizione difficile, stretta fra la propria poetica, il rischio di strumentalizzazione politica e le esigenze dei cittadini che vivono gli spazi in cui si innesta; dovrebbe resistere alle trappole della decontestualizzazione e all'omologazione del gusto/interesse pubblico in favore di un'arte veramente urbana, di un'arte che – usando le parole di Lucy Lippard – è *"un'opera accessibile di qualsiasi tipo che si preoccupa del pubblico, sfida, coinvolge, consulta il pubblico a favore o con il quale è stata fatta, nel rispetto della comunità e dell'ambiente"*. È per questo motivo che, per la realizzazione di nuove opere d'arte pubblica, risultano indispensabili delle mappe di comunità, realizzate dai cittadini con la supervisione di un curatore, un facilitatore culturale cui spetta il compito di agevolare il dialogo tra le parti coinvolte – dai cittadini, alle istituzioni, al visitatore finale – affinché l'opera non perda la sua vocazione originaria nei diversi passaggi.

La dinamica partecipativa deve essere presente nella scelta del luogo in cui sarà realizzata per innestare nella comunità il concetto che è la comunità

stessa il primo fruitore dell'opera, sono i cittadini i primi turisti del loro piccolo paese, sono gli individui i primi narratori di uno spazio pubblico che si rigenera. Per ogni situazione deve corrispondere un'azione: non formule ma chiarezza di obiettivi, responsabilità, capacità di creare spazi per la reale partecipazione, evitando usi strumentali.

La riuscita dell'opera sta nel sapere trasmettere un pensiero che travalichi le convenzioni senza cadere nel dogmatismo e di produrre un "oggetto" che riesca a sopravvivere nel tempo sia per la conservazione, sia nella memoria collettiva. Tale responsabilità non è solo dell'artista, ma anche della committenza e del cittadino che vive il territorio. Un bene impegnativo che esige una partecipazione consapevole.

4.1 La Mappa di Comunità, una buona pratica.

La Mappa di Comunità – individuando e rappresentando gli elementi riconosciuti importanti dalla comunità locale – riflette sul senso di appartenenza delle persone ai luoghi. Utilizzando un codice di rappresentazione immediato e diretto, essa rende accessibile a tutti la lettura dei caratteri e dei valori del territorio, del paesaggio, del paese/città, rendendo quindi più concreta la possibilità da parte degli abitanti di poter partecipare attivamente e discutere le scelte di trasformazione. In questo modo ci si trasforma reciprocamente in esperti, liberando le conoscenze sommerse e innescando processi di cura nei riguardi del territorio.

La Mappa di Comunità diventa qualcosa di più facilmente leggibile nel momento in cui si arricchisce di informazioni e di dati del sapere locale, altrimenti non prese in considerazione dalle carte ufficiali. Essa si rivela utile non soltanto per un recupero della memoria collettiva del territorio, ma anche per passare da questa ad una fase più progettuale, in quanto può essere utilizzata nel quadro delle conoscenze che si acquisiscono nella pianificazione

urbanistica tradizionale, e nel nostro caso per una fase di conoscenza utile per il *master plan* della riqualificazione urbana.

La Mappa di Comunità, infatti, recependo stimoli ed esigenze specifiche – altrimenti non indagate o approfondite – rappresenta una buona base di partenza per la lettura e l'analisi del contesto territoriale, oltre a far emergere criticità inespresse delle quali il sapere esperto deve tener conto.

Le Mappe di Comunità sono finalizzate a promuovere il ruolo degli abitanti nella costruzione di rappresentazioni del territorio in grado di rappresentare – attraverso tecniche generalmente a debole formalizzazione e in maniera immediatamente comunicabile – il proprio spazio vissuto e i valori socialmente riconosciuti del territorio di appartenenza. Le mappe sono costruite dagli abitanti con l'aiuto di facilitatori, artisti e storici locali, nel difficile percorso volto a considerare il paesaggio “una parte del territorio così come percepito dagli abitanti” (art 1 della Convenzione europea del paesaggio)³⁵.

Nel processo di formazione di un progetto/piano le Mappe di Comunità vengono assunte come strumento di crescita della “coscienza di luogo” attraverso la partecipazione degli abitanti alla costruzione di rappresentazioni “dense” dei valori patrimoniali, territoriali e paesaggistici e sono attivate, secondo tre fasi di sviluppo:

a) decodificazione della percezione del paesaggio, riappropriazione e rappresentazione dei valori patrimoniali: la costruzione delle mappe;

b) partecipazione alla costruzione degli obiettivi di qualità paesaggistica e degli scenari di trasformazione;

³⁵ La Convenzione europea del paesaggio è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa a Strasburgo il 19 luglio 2000 ed è stata aperta alla firma degli Stati membri dell'organizzazione a Firenze il 20 ottobre 2000. Si prefissa di promuovere la protezione, la gestione e la pianificazione dei paesaggi europei e di favorire la cooperazione europea. La Convenzione è il primo trattato internazionale esclusivamente dedicato al paesaggio europeo nel suo insieme.

Si applica a tutto il territorio delle Parti: sugli spazi naturali, rurali, urbani e periurbani. Riconosce pertanto in ugual misura i paesaggi che possono essere considerati come eccezionali, i paesaggi del quotidiano e i paesaggi degradati. Ad oggi, 32 Stati membri del Consiglio d'Europa hanno ratificato la Convenzione e sei l'hanno firmata.

c) attivazione dei saperi contestuali per la cura quotidiana del paesaggio e dell'ambiente, e la promozione culturale della valorizzazione del territorio e del paesaggio.

In sostanza i paletti fondanti e strutturanti l'idea, il progetto, di riqualificazione urbana e del *master plan*.

Le modalità operative di costruzione di una Mappa di Comunità si basano sulla sperimentazione di metodologie diverse di ascolto, di selezione/decisione sugli elementi e sui valori e di rappresentazione formale delle mappe da realizzare.

4.2 Progettare una mappa, la relazione tra l'artista e la comunità

La mappatura è un metodo per collegare criteri tangibili, tra cui persone, città e paesaggi, con reti sociali intangibili, relazioni interpersonali e spazi concettuali. Per gli artisti contemporanei, più importanti delle sue qualità visive, la mappatura riguarda una politica di posizione, un esame di come il soggetto sia localizzato in un ambiente circostante. La mappatura mette in discussione le relazioni sociali e culturali delle persone e del luogo. Gli artisti che lavorano con diversi strumenti e contesti alternativi partecipano ad una forma di mappatura sociale che traccia non solo le coordinate geografiche ma le realtà socioeconomiche, i dati storici e l'esperienza personale.

I luoghi costruiti e naturali, così come gli ambienti sociali, politici ed economici, svolgono un ruolo importante nella dimensione simbolica e fisica dell'identificazione. Gli individui si definiscono attraverso le loro risposte a queste facce della società e alle loro esperienze quotidiane. Come le persone vivono i loro dintorni e in che modo possono modellare la loro identità e creare associazioni psicologiche con i luoghi. Gli individui incorporano luoghi nel più ampio concetto di sé che vanno dalle concezioni intangibili a specifiche

impostazioni fisiche, sia di grandi dimensioni (nazione, città, ecc.) sia di piccole realtà (case, luoghi di lavoro, ecc.).

Gli abitanti saranno in grado di:

- Identificare le modalità in cui gli artisti trasmettono l'identità;
- Riconoscere i luoghi che sono fondamentali alla loro identità;
- Individuare come i loro ambienti siano socialmente, politicamente, economicamente e culturalmente distribuiti;
- Utilizzare le mappe come un trampolino di lancio per l'arte;
- Lavorare in collaborazione per disegnare una mappa di luoghi significativi nella loro città o quartiere che fornisce allo spettatore una visione della loro identità.

4.3 Come si realizza una mappa di comunità

Ogni mappa è un'esperienza specifica, per cui i modi per realizzarla possono essere molteplici. Non esiste quindi una procedura standard. Tuttavia l'analisi delle esperienze fin qui realizzate mettono in evidenza alcuni aspetti comuni, momenti e questioni con i quali tutte le sperimentazioni si sono dovute confrontare.

Generalmente la proposta formale parte sempre da un soggetto locale: amministrazione territoriale, ecomuseo o un professionista che opera localmente.

4.3.1 Comunicazione del progetto

Il processo di costruzione di una mappa prevede la necessità del coinvolgimento dei vari rappresentanti e componenti della comunità. È prioritario, quindi, organizzare un ciclo di riunioni ed incontri in cui si illustrano i contenuti e le finalità del progetto, nonché l'importanza della partecipazione del maggior numero di abitanti.

L'appello alla partecipazione deve essere supportato da una esauriente campagna di sensibilizzazione e di informazione che si può attivare per mezzo di avvisi pubblici (manifesti, brochure...) e comunicazioni private (lettere-invito alle famiglie, questionari preliminari...).

4.3.2 Definizione dell'area

È fondamentale che la comunità coinvolta nel progetto individui un suo preciso riferimento territoriale.

Si procede, pertanto, nell'individuazione dell'area geografica e della sua ampiezza. In genere quest'area non deve essere troppo estesa, altrimenti potrebbero moltiplicarsi le difficoltà nell'identificare gli elementi comuni del luogo capaci di suscitare l'interesse degli abitanti. L'area non deve essere neanche troppo limitata, altrimenti gli abitanti non potrebbero usarla come progetto per la trasformazione dei luoghi.

4.3.3 Formazione del gruppo

Occorre poi formare un gruppo di lavoro che inizi ad interrogarsi su quali siano gli elementi che definiscono il carattere di un territorio. Ogni laboratorio privilegia i metodi di indagine e di realizzazione che ritiene più adatti alla propria realtà e capacità, decidendo di dare avvio alla propria attività con la predisposizione di alcune domande significative:

- Cosa ritieni importante di questo luogo e cosa significa per te?
- Cosa lo rende diverso da tutti gli altri luoghi?
- Cosa è importante di questo luogo?
- A cosa attribuisce valore?
- Cosa conosciamo e cosa vorremmo conoscere?
- Come possiamo condividere le nostre conoscenze?
- Quali miglioramenti sono possibili?

Tali domande, da sottoporre alla comunità locale sotto forma di questionario/inchiesta, potranno essere distribuite anche con l'aiuto delle scuole o con il contributo delle associazioni locali.

Il gruppo di solito è composto da un numero di persone variabile (dalle 10 alle 30 persone). In ogni caso l'invito alla partecipazione deve essere allargato a tutta la cittadinanza e bisogna essere sempre accoglienti nei confronti di coloro che si aggregano in corso d'opera.

Ogni componente del gruppo, poi, si adopera per coinvolgere altre persone, invitandole sia a partecipare alle riunioni, sia interpellandole come fornitori di conoscenze, in modo da raccogliere il maggior numero di dati e di informazioni sul territorio.

Di solito si individua la figura di un facilitatore (esterno o interno alla comunità, se riconosciuto da tutti).

La fase di ricerca produce molto materiale che sarà raccolto e quindi selezionato in base ai criteri stabiliti dal gruppo di lavoro. Dopo le prime riunioni è possibile lavorare per gruppi tematici (patrimonio architettonico, ricordi storici, tradizioni locali...) o territoriali (per rioni, quartieri...).

Il gruppo di lavoro si incontra almeno una volta al mese. Come sede per le riunioni si sceglie un locale pubblico conosciuto da tutti e facilmente accessibile.

4.3.4 Disegnare la mappa

Una volta individuati gli elementi che caratterizzano il territorio, si procede con il disegno della mappa.

Non essendo una carta ufficiale, la mappa di comunità non deve sforzarsi di rappresentare fedelmente la realtà. L'obiettivo che si prefigge la mappa non è la perfezione estetica e neanche la correttezza dimensionale, ma l'originalità e l'efficacia del messaggio trasmesso. La mappa di comunità è una carta affettiva, per cui la rappresentazione può essere molto libera, utilizzando qualunque tecnica (disegni, foto, collage, video, ricamo, tecniche miste...) e

qualsiasi materiale di supporto. In ogni caso è bene predisporre come base di partenza una carta con pochi dettagli iniziali di riferimento.

4.3.5 Incontri con l'esterno e presentazione della mappa

Ogni 2-3 mesi è importante presentare pubblicamente alla comunità nel suo insieme l'avanzamento della costruzione della mappa. Può essere organizzato un momento di festa nel quale mostrare al resto della cittadinanza i risultati provvisori raggiunti, invitando tutti ad avanzare osservazioni e modifiche.

La versione definitiva della mappa sarà presentata con una cerimonia pubblica. Una copia della mappa deve essere esposta in una sede pubblica. Sarà poi riprodotta in varie copie (su formati e supporti idonei) da distribuire quale testimonianza del percorso intrapreso. Inoltre, la riproduzione della mappa può essere utilizzata per la diffusione del sapere locale: piccole pubblicazioni, articoli, applicazioni per smartphone, sito internet, social network, calendari, cartoline, brochure promozionali del territorio.

4.3.6 Glossario del progetto

- Mappa: una rappresentazione dell'intero o di una parte di una zona (nome); per fare un sondaggio o come per fare una mappa (verbo).
- Boundary: una linea che segna i limiti di una zona; una linea di divisione; un limite di un soggetto o di una sfera di attività.
- Bordo: la parte o il bordo di una superficie o di un'area che forma il suo limite esterno; la linea che separa un paese, uno stato, ecc., dall'altro; il distretto o la regione che si trova lungo la linea di confine di un altro (sostantivo); per formare un confine o un confine in o intorno; di trovarsi sul confine di; adjoin (verbo).

- Luogo: porzione particolare dello spazio con limiti definiti o indefiniti; uno spazio geografico che ha acquisito il significato come risultato dell'interazione di una persona con lo spazio.
- Identità: insieme combinato di caratteristiche con le quali una cosa è definibilmente riconoscibile o conosciuta.

Capitolo 5

Molise Regione/museo:

raccontare la memoria per vivere il futuro

Molise Regione Museo è un processo innovativo e internazionale grazie al quale gli artisti ospiti realizzano opere di arte contemporanea intervenendo prevalentemente nello spazio pubblico, su architetture e luoghi non convenzionalmente deputati alle arti. Gli artisti lavorano in simbiosi con lo “spazio scenico” prescelto, dialogando con le strutture e con ciò che esse significano, coinvolgendo la comunità di riferimento nel processo di trasformazione urbana, sociale e identitaria in atto.

L'operazione artistica diventa spontaneamente uno strumento privilegiato di riqualificazione urbana e sociale, di arricchimento e di sviluppo culturale, in grado di trasmettere un nuovo senso di appartenenza, agevolare l'incontro e il confronto tra generazioni e gruppi sociali diversi, generare nuove aperture e nuove economie. Là dove l'arte nasce, imprimendo il suo segno e attuando una trasformazione della percezione dei luoghi, s'innescano un'attenzione differente verso i borghi e le sue architetture, la comunità, il paesaggio e le storie talvolta dimenticate.

5.1 *Contesto di riferimento*

Dalla fine degli anni '60 la città, lo spazio pubblico urbano e sub-urbano, le infrastrutture, le architetture abbandonate e non, il paesaggio, acquisiscono un nuovo significato dal punto di vista artistico. L'attenzione degli artisti si va concentrando sempre più sui molteplici livelli di significato che sono insiti nello spazio pubblico, sviluppando una prassi artistica che mira ad integrare lo spazio nell'opera stessa, da un punto di vista concettuale e creativo.

Partendo dall'idea di un lavoro artistico legato alla specificità del luogo, il *site specific*, dall'inizio degli anni '90 l'interesse degli artisti si sposta dal livello spaziale e sensoriale del luogo alle sue condizioni politiche, economiche e sociali, sviluppando nuovi metodi che mirano alla comunicazione, al dialogo e alla partecipazione: il lavoro dell'artista interviene così nei processi di comunicazione e configurazione sociale. In particolare, con interventi di Arte Pubblica e Urban Art ci si addentra in una specifica modalità di presentazione e fruizione dell'arte che entra nel tessuto sociale e nella struttura urbana.

Portare l'arte sul territorio pubblico rappresenta l'occasione di far uscire la creatività dai luoghi ad essa deputati, di porla a stretto contatto con un pubblico ampio e allo stesso tempo di caratterizzare o rivalutare l'ambiente di vita. L'arte cambia prospettiva evolvendosi verso un uso partecipato ed emozionale che spinge l'artista sempre più ad uscire dalle gallerie per arrivare nel quotidiano.

Operazioni artistiche di questo genere sono funzionali alla riscoperta dei luoghi, alla riappropriazione di senso, all'avvio di processi di trasformazione. La sperimentazione artistica fa riemergere l'intelligenza "biologica" dei luoghi e di coloro che li abitano, attraverso interventi che consentono di re-immaginarne l'uso e di allenare il nostro sguardo a percepire in maniera nuova e inaspettata il territorio in cui viviamo, ridefinendo i nostri valori e le nostre abitudini.

L'arte contemporanea diventa anche una chiave fondamentale nel complesso delle leve che agiscono nello sviluppo e nella promozione del

territorio dal punto di vista culturale, sociale, economico e turistico. Essa è strumento di evoluzione e valorizzazione capace di captare nuovi segmenti di pubblico e restituire agli occhi del visitatore l'idea di un territorio in fermento. Aprire e consolidare il rapporto fra arte e territorio significa creare una realtà dinamica, in cui la produzione artistica svolge un ruolo di avanguardia nel processo di comprensione del mondo.

Attraverso l'arte contemporanea è possibile offrire nuovi percorsi, anche turistici, mirati a far emergere le potenzialità e le identità talvolta nascoste di un territorio. Azioni culturali contemporanee sono quindi in grado di potenziare l'offerta turistica esistente, creando segni portatori di valori rinnovati e attraendo una domanda culturale e turistica, ampia e diversificata, integrata a quella esistente.

5.2 *Proposta progettuale*

È su queste premesse e sulla base di esperienze consolidate negli anni di ricerca su arte e territorio che si propone un progetto per il territorio molisano, prendendo spunto da quei comuni che hanno già vissuto esperienze di arte urbana.

Il progetto prevede la realizzazione di interventi di arte urbana e sociale, opere d'arte pubblica permanenti e temporanee, cantieri d'arte, laboratori, eventi di promozione e valorizzazione del territorio, a partire dalla ricerca sui temi che costituiscono l'identità geografica, storica, antropologica, economica, ambientale dello stesso.

La ricerca è in grado di tradurre in progetti artistico/culturali le caratteristiche peculiari e distintive presenti sul territorio – paesaggio naturale e agricolo, industriale e artigianale, architettonico e storico, le tipicità enogastronomiche, i riti e le feste, le tradizioni popolari, le realtà culturali, ecc. - attraverso un'ideazione e una direzione artistica originali. Coinvolgendo artisti di fama internazionale e artisti locali, ma anche e soprattutto creando una

sinergia con i giovani residenti e gli abitanti tutti, si pensa all'ideazione di un progetto che germogli da una necessità di scambio/comunicazione tra micro e macro, trans generazionale, trans geografico.

La diversità culturale tra autoctoni e “stranieri” diventa un catalizzatore; il “linguaggio del fare” è medium di tesori che sono solo da far riemergere; l'artista e il “popolo” creano in questi luoghi qualcosa che li identifica e che diventa attrazione, se vogliamo anche turistica. L'artista - come mediatore tra cultura locale, nuovi impatti e visione - viene scelto e invitato in base alle caratteristiche e alla poetica (teorica e tecnica) del proprio lavoro, per realizzare progetti artistici site-specific che nascono dalla mappatura dei “luoghi identitari” e dall'incontro con gli abitanti. L'artista, eclettico per eccellenza, può interagire con le forme e le tecniche locali, sia artigianali sia industriali, e produrre manufatti con escursus originali e nuovi.

L'artista è invitato a confrontarsi in un momento di studio/informazione/interazione/riscoperta materiale e immateriale della memoria dei luoghi e delle genti, delle narrazioni e delle tradizioni che diventano il “nutrimento” dell'opera artistica. La coabitazione artistica stimola l'interazione tra differenti culture e generazioni, quelle degli artisti e quelle degli autoctoni e migranti, trasformando l'esperienza artistica in un momento di identità collettiva. Il progetto di coabitazione artistica può coinvolgere - sia in fase ideativa sia in fase di realizzazione dei progetti - gli studenti di accademie e istituti d'arte, ma anche le donne esperte in manifatture e vari altri tipi di gruppi sociali. Queste collaborazioni possono assumere anche la forma di workshop. Verranno individuati luoghi e forme di accoglienza, dove gli artisti potranno essere ospitati e lavorare.

Seguirà una rosa di artisti di profilo internazionale individuata dalla direzione artistica per la realizzazione delle opere/istallazioni d'arte, da sviluppare in concertazione con i comuni interessati e con gli altri segmenti e partner del progetto “Strategia di sviluppo locale – Qualità della vita e diversificazione”. Istallazioni, performance, eventi. Le istallazioni site-specific, ad opera degli artisti ospiti, sono prevalentemente concepite come vero e

proprio innesto nella struttura fisica dei luoghi. Wallpainting, sculture (di vento, di fuoco, di luce, pensili, dinamiche, di materiali tradizionali o innovativi, ecc.), standardi, poster/stencil art, land art, botanica sperimentale e agricoltura artistica, permettono il sottile e graduale manifestarsi di un'atmosfera onirica che consente di trovare uno spazio per il sé, lontano dalle contingenze. Le installazioni sono pensate e intese come: veri e propri landmarks, talvolta molto visibili, tali da diventare anche dei monumenti in grado – eventualmente - di ridisegnare lo skyline dei piccoli borghi; operazioni di riconnessione anche funzionale di tessuti urbani con innesco di nuove possibili forme di utilizzo da parte delle comunità; momenti performativi, che possono presentarsi e attivarsi in varie forme e formule (happening, feste, riti, simposi, eventi in genere) per lasciare anche un ricordo emotivo nella memoria delle persone. Infine, le installazioni creano un itinerario di arte pubblica che può essere implementato nel tempo e integrato con gli itinerari esistenti, per indurre le persone a muoversi secondo logiche di offerta differenziata e complementare. Il progetto è aperto a possibili collaborazioni e interazioni con iniziative culturali presenti sul territorio.

5.3 *Tempi e modalità*

La formula più indicata per la promozione del territorio attraverso questo progetto è quella del festival da realizzarsi nell'arco di un weekend lungo (giovedì-venenerdì-sabato-domenica), da svolgere in estate (momento favorevole per le attività nella regione Molise), e in ogni caso successivamente ad almeno due mesi estivi che saranno necessari alla preparazione e realizzazione delle opere d'arte urbana. Tale formula consente al territorio e all'evento di beneficiare innanzitutto di un pubblico locale sensibilizzato e consapevole, e contemporaneamente da persone provenienti da fuori regione e dall'estero. Le installazioni permanenti saranno visibili e visitabili anche nei mesi successivi all'evento promozionale del festival, e andranno ad arricchire e integrare

l'offerta già presente nel territorio in termini di itinerario artistico e turistico. Inoltre, nei mesi successivi alla realizzazione dell'evento promozionale del festival i singoli comuni e aziende coinvolte potranno proporre iniziative e attività collaterali di richiamo nei luoghi interessati dagli interventi artistici. In generale, le opere permanenti produrranno un museo a cielo aperto arricchito negli anni, mentre quelle temporanee potranno rimanere in esposizione per alcuni mesi; alcune installazioni potrebbero essere smontate e essere riproposte in altre location e celebrazioni specifiche nei mesi a venire.

5.4 Azioni e fasi esecutive

Il progetto esecutivo in sintesi prevede le seguenti fasi/azioni per le quali si dà la seguente scansione temporale:

Fase 1. (In capo alla direzione artistica) – Sopralluoghi;

Fase 2. (In capo alla direzione artistica) - Redazione concept artistico;

Fase 3. (In capo alla direzione artistica) - Incontri con gli abitanti e redazione delle Mappe di comunità;

Fase 4. (In capo alla direzione artistica) - Progettazione e organizzazione eventi;

Fase 5. (In capo ai soggetti affidatari) - Realizzazione installazioni e eventi, reportage video, fotografici;

Fase 6. (In capo alla direzione artistica) - Redazione di comunicati e cartelle stampa.

Sarà altresì in capo alla direzione artistica l'attività di coordinamento, monitoraggio e supporto in fase di realizzazione degli eventi artistici; la raccolta di documentazioni fotografiche, la redazione di report e pacchetti turistici connessi, la redazione di una memoria finale.

5.4.1 Fase 1 Sopralluoghi e ricerca di specificità geografiche (fisiche e culturali)

Il progetto richiede come prima fase l'esplorazione del contesto, per questo la direzione artistica ha la necessità di effettuare sopralluoghi nelle località aderenti al progetto. I sopralluoghi sono effettuati per individuare le specificità territoriali, paesaggistiche e architettoniche - necessarie alla definizione del concept artistico e alla scelta di possibili location da utilizzare per gli interventi artistici – come di seguito riportate: paesi interi o porzioni, quartieri decadenti, scuole abbandonate e non, teatri, musei, chiese consacrate e sconsacrate, conventi, seminari, edicole sacre, bacheche comunali e spazi d'affissione, giardini; luoghi di lavoro e dell'abitare, di uso quotidiano (case, cantine, stalle, botteghe, frantoi, mulini, officine, piccole e grandi fabbriche, ecc.); locali dismessi e abbandonati e non (ad uso privato, lavorativo, sociale), circoli, bocciofile, case coloniche, mura cittadine, muri, muretti; luoghi naturali (boschi e campi, rocce e grotte, fiumi, terre coltivate, vigneti e frutteti, laghi naturali o artificiali), luoghi che connotano fortemente il territorio (landmarks), cave, infrastrutture, luoghi di transito, strade, ponti e gallerie, dighe, ecc; Durante i sopralluoghi si avrà cura di individuare anche: feste popolari, attività produttive ed enogastronomiche, riti e tradizioni (rurali, artigianali, pagane e religiose, musicali e danzanti, ludiche, ecc.), ancora attive o cadute in disuso; ciò è parte fondamentale e vitale di ogni singola entità geografica.

5.4.2 Fase 2 La direzione artistica

A seguito della ricerca svolta sul territorio, e supportata da consulenti/artisti che operano nell'ambito dell'arte pubblica e dell'arte sociale, prenderà forma il concept. Infatti, in un'epoca in cui l'uomo procede speditamente verso la distruzione della terra e del proprio habitat naturale e la cancellazione delle identità etniche, culturali e storiche, l'obiettivo che ci

poniamo attraverso una ricerca artistica è la salvaguardia dell'ambiente nella sua totalità e di ciò che lo abita.

Il lavoro con gli artisti e con i luoghi avrà questo impatto: progetti e location belli in luoghi belli, ma riservando qua e là anche qualche presenza “contraria”. Le tematiche, che saranno elaborate con gli artisti, riguardano la Natura in tutta la sua bellezza, temi ambientali e di ecologia, quelli che riguardano il lavoro e la vita dell'uomo; colui che rispetta il suo environment, che capisce l'importanza della salvaguardia e del valore di ciò che esiste sulla Terra.

5.4.3 Fase 3 Incontri con gli abitanti, redazione delle Mappe di comunità

Il progetto prende vita dalla conoscenza reciproca, il confronto e la collaborazione tra i diversi soggetti che abitano il territorio e introducendolo con immagini e racconti, al fine di socializzare, innescare riflessioni, far conoscere le potenzialità e le modalità di un progetto che trae la sua forza e il suo nutrimento dal territorio stesso, stimolare alla partecipazione e al fare insieme.

La direzione artistica avrà cura di realizzare una serie di incontri, Focus Group, disseminati sul territorio dei comuni coinvolti in cui potersi confrontare con gli abitanti e poter redigere le Mappe di comunità.

I Focus Group saranno un'occasione per approfondire insieme i temi dell'identità culturale e delle potenzialità del territorio individuate dalla direzione artistica, ma anche l'occasione per aprire alla conoscenza di idee innovative e dell'arte contemporanea quali strumenti per generare sviluppo sul territorio. Alcuni temi, che emergeranno da tali incontri, potranno essere sviluppati dagli artisti selezionati, attraverso interventi, murales, performances, installazioni e progetti aperti alla partecipazione delle persone; sarà cura della direzione artistica individuare alcuni artisti notoriamente impegnati in progetti di arte sociale.

5.4.4 Fase 4 Progettazione e organizzazione

La direzione artistica a seguito di una ricerca poetica, filosofica e tecnologica, identifica le tipologie di intervento da realizzare, che condivide con i soggetti interessati per la definizione di un layout di progetto che comprende progetti monografici e/o dedicati, progetti diffusi e/o trasversali, azioni specifiche, profilo degli artisti, tempi e programma delle iniziative. Seguono alcune proposte di eventi artistici da sviluppare in concertazione con i comuni interessati e con gli altri segmenti e partner del progetto. Le opere sono site-specific, pensate appositamente per il luogo. Gli interventi potranno avere un carattere semplicemente estetico/decorativo oppure muoversi in una narrazione di tematiche storiche locali (parlano agli abitanti e ai passanti). Per ogni opera sarà richiesto un bozzetto/progetto o verranno precedentemente argomentate le coordinate di progettazione, elaborando il tema, caso per caso.

Gli allestimenti “percorso/narrazione/istallazione” potranno ubicarsi in maniera tradizionale lungo le vie e i vicoli di un paese o identificare un’architettura, che diventa opera d’arte, o costruirsi autonomamente in un luogo come scultura.

Questo progetto apre a varie altre possibilità: promuovere le peculiarità dei luoghi scelti e renderle “diverse” alle persone che vivono il territorio; arricchire i musei e luoghi dediti all’arte tradizionale con eventuali sezioni di arte contemporanea; promuovere il territorio in fiere italiane e estere, alla borsa del turismo rurale, ecc. Il progetto artistico vuole far riscoprire i piccoli borghi con attenzione massima al territorio e alla comunità con: installazioni, sculture, un intervento di murales sugli edifici, di contenuti storici o ambientali (artisti vari o singolo artista).

5.4.5 Fase 5 Realizzazione opere d'arte, installazioni e eventi

Tali iniziative devono prevedere la partecipazione di artisti qualificati ai quali il soggetto affidatario dovrà fornire assistenza in ordine alla:

- a) ospitalità in loco nel periodo della iniziativa;
- b) attrezzature necessarie alla realizzazione degli eventi e delle installazioni;
- c) logistica, trasporto di materiali, assistenza ai visitatori;
- d) individuazione delle aree più idonee delle installazioni nei territori dei Comuni coinvolti nel progetto;
- e) elaborazione e redazione di schede critiche, apparati biografici, documentazioni fotografiche e audiovisive del progetto che dovranno essere inserite nel sito web del progetto stesso;
- f) adeguata promozione, insieme al soggetto capofila del progetto e all'apposita agenzia da esso incaricata.

Sarà altresì a carico del gestore la redazione di report, schede e documenti sintetici da utilizzare per la comunicazione del progetto. Il soggetto affidatario della gestione della Fase 5 del progetto sarà selezionato tra i latori di almeno tre proposte presentate da altrettanti qualificati soggetti invitati, che saranno valutate da una commissione indetta dal personale dei luoghi individuati, che svolgerà le necessarie funzioni istruttorie. Le iniziative dovranno essere concertate con le altre iniziative degli altri due progetti speciali e calendarizzate, di concerto con gli enti pubblici, le Amministrazioni locali coinvolti, e la direzione del progetto, in modo da costruire nel periodo del progetto un programma sufficientemente ampio, ma anche non dispersivo, capace di incrementare l'appeal turistico-culturale del territorio, strutturato anche in forma di pacchetti turistici messi a punto con la collaborazione dei service contrattualizzati ad hoc dal soggetto capofila. Il soggetto affidatario della Fase 5 dovrà inoltre provvedere a documentare fotograficamente tutta l'operazione perché la si possa utilizzare nelle attività di promocommercializzazione del territorio. A conclusione del progetto la direzione artistica provvederà a redigere un report complessivo, con illustrazione del

percorso effettuato e dei risultati, che sarà messo a disposizione degli enti pubblici e dei partner per una sua pubblicazione e diffusione.

5.4.6 Fase 6 Redazione del piano di comunicazione e promozione, con relativo capitolato. Redazione comunicati e cartelle stampa

Gli eventi artistici del progetto sono proposti nell'ottica di realizzare interventi e prodotti innovativi/attrattivi per una domanda ampia e diversificata, integrabile a quella esistente e a supporto delle attività di promocommercializzazione turistica e di MKT trasversale (es. borsa commerciale del turismo rurale, scolastico, educational, press tour, ecc.), con particolare attenzione al potenziamento di incoming turistico "non stagionale" e estero.

All'interno di tutto il materiale comunicativo predisposto dall'agenzia di comunicazione affidataria è fondamentale predisporre una grafica ufficiale, distintiva, ricorrente ed identificativa, che contraddistingua l'immagine del territorio, che sia coerente con la natura e il Concept del progetto stesso. Per questo l'evento deve essere sostenuto da un progetto grafico (a cura di un artista individuato dalla direzione artistica) di ideazione di un'immagine coordinata identificativa del concept, in grado di rappresentare il carattere artistico delle iniziative proposte e dei suoi prodotti. Tale progetto sarà conferito impaginato e pronto per la stampa all'Agenzia di comunicazione per quel che riguarda le attività dell'intero progetto.

Conclusioni

Le regioni rurali sono in un momento di trasformazione. Le comunità rurali in Molise registrano la presenza di una popolazione ridotta nel numero e invecchiata, i giovani che preferiscono allontanarsi dalle piccole realtà, le limitate opportunità economiche e sociali per i residenti, la diminuzione dei servizi locali e maggiori costi di vita. I cambiamenti politici e industriali in agricoltura hanno aggiunto incertezza e preoccupazione per il futuro delle micro-imprese con l'aggiunta di danni ambientali legati al cambiamento climatico.

Oggi le comunità rurali stanno riemergendo e cercando una nuova collocazione; tentano di rivitalizzare e diversificare la loro base economica, di migliorare la loro qualità di vita e reinventarsi per nuove funzioni e nuovi ruoli.

Sta emergendo una crescente consapevolezza del fatto che ogni Comunità dovrebbero avere un chiaro senso di sé, sostenuta dal desiderio dei residenti di riconquistare una comunità basata sull'autodeterminazione.

In questo periodo, molte comunità stanno riconoscendo che i modi in cui la comunità si concepisce, si ricorda e si esprime sono fattori che contribuiscono maggiormente alla sua capacità di resistere ai venti economici, politici e culturali del cambiamento e della transizione.

Arte, cultura e patrimonio sono considerati non solo come servizi per migliorare la qualità della vita, ma come una base su cui poggiare il futuro di queste piccole comunità rurali. Le arti e la creatività possono profondamente influenzare la capacità di un luogo non solo di sopravvivere nel tempo, ma di prosperare.

Lo sviluppo economico, come il turismo, è considerato vantaggioso perché può generare un interesse pubblico nel patrimonio in generale e

generare risorse per la conservazione del patrimonio e per lo sviluppo della comunità (Jamieson, 1989; Ohara, 2008; Davis, 2008, 2010). Tuttavia, un eccessivo affidamento allo sviluppo economico può spostare l'attenzione dei progetti culturali regionali dal coinvolgimento della comunità allo sviluppo del turismo, potenzialmente rischioso per la tutela del patrimonio e per uno sviluppo non equilibrato della comunità (Ohara, 1998; Galla, 2005; Su, 2008; Howard, 2002). La rappresentazione del territorio fatta dalla comunità non si limita a una riproduzione di uno spazio geografico, ma include tutto ciò che per la comunità è legato ai luoghi rappresentati: memorie spesso collettive, azioni, relazioni, avvenimenti, valori e aneddoti che rendono ricco e unico quello che, per essere sempre sotto i nostri occhi, rischia di diventare ordinario e invisibile. Tutte queste realtà hanno proceduto con linearità alla tessitura di importanti relazioni con il mondo dell'arte diffusa su gran parte del territorio nazionale e spesso anche internazionale, costruendo e portando avanti un lento ma costante percorso progettuale di qualità.

Nonostante le esperienze concrete di arte contemporanea legate al territorio molisano, la ricerca artistica attuale, intesa come ricerca continua di nuove interpretazioni del fare arte nella nostra regione, coinvolge ancora marginalmente le comunità. I cittadini, tutt'ora non sono i protagonisti dei processi culturali. Il coinvolgimento della comunità è necessario alla consapevolezza, al rafforzamento del proprio patrimonio e al contributo economico e culturale del territorio.

L'arte contemporanea, proprio perché tratta il materiale del presente e l'interpretazione del nostro tempo, è tendenzialmente guardata con sospetto dappertutto e spesso, chi è preposto alla programmazione delle nostre città, delle province o della regione deve fare scelte coraggiose che qualche volta non vanno nella direzione dell'audience facile; quando questo non accade si compromettono i rapporti di forza tra le operazioni di qualità e quelle di facile consenso, ovviamente a farne le spese c'è l'arte contemporanea, considerata a torto "difficile".

Ed è partendo da questi presupposti che si vuole dare origine ad una nuova metodologia, una condizione necessaria per uscire dalla marginalità territoriale e culturale nella quale versa oggi il Molise. Il progetto Molise Regione/Museo vuole, appunto, creare un sistema integrato che valorizzi e innovi l'attuale sistema della cultura molisana attraverso l'interconnessione di ricerche sociologiche e arte contemporanea; un lavoro condiviso e partecipato che abbia come elemento centrale le comunità presenti sul territorio. Attraverso delle mappe di comunità, che si sono rivelate un efficace strumento di coinvolgimento e di riflessione collettiva sul patrimonio comune (cfr. cap. 4), si potranno sviluppare nuovi progetti di intervento artistico mantenendo vive le caratteristiche uniche e distintive presenti nel territorio. La centralità delle persone che vivono quei luoghi genera *consapevolezza, attenzione e partecipazione*, elementi fondamentali per la realizzazione di un patrimonio culturale dell'oggi, indicatore della nostra civiltà e del tempo che viviamo.

Infatti, ciò che è sempre emerso con forza, in tutte le occasioni, nettamente al di sopra di ogni altro tema, problema, critica o proposta, è la voglia di partecipazione, il non volersi più sentire solo spettatori, né banali fruitori, né, meno che mai, clienti, o al più un braccio operativo di un progetto non condiviso, ma protagonisti attivi della conoscenza, della conservazione, della valorizzazione, della gestione del patrimonio culturale.

È emersa, cioè, la volontà di guardare alle persone oltre le cose. È questo l'insegnamento principale emerso dalle indagini svolte sul territorio; ma dovrebbe anche essere la metodologia e la strategia di intendere il mestiere di operatore culturale: studiando le cose, cioè la cultura materiale e immateriale delle società passate, riconoscendo e interpretando le attuali esperienze artistiche che si stanno stratificando in una comunità e in un territorio, sviluppando procedure nuove di intervento su di esso.

Certamente risulta fondamentale l'analisi del passato, ma con lo sguardo rivolto al presente, alle persone che vivono oggi, affinché la ricerca possa avere un senso. Quello proposto è evidentemente un percorso difficile e articolato; è un lavoro che mette in discussione gli attuali metodi di valorizzazione del territorio e le strutture organizzative radicate nel territorio;

ma contemporaneamente, una nuova metodologia partecipata con le comunità è la sintesi indispensabile per lo sviluppo di questa Terra.

Si lavora per il futuro, per trovare uno spazio in cui, quel che è stato, assume un valore per quel che è e per quel che sarà. Dobbiamo lavorare sempre per noi stessi, per la società in cui viviamo e per tracciare nuovi percorsi per il domani.

Bibliografia

AAVV 1992 Public Space. Cambridge University Press. USA *across organisational boundaries* , University of Strathclyde, Glasgow, 23-25 June 1995.

Aguilar, M.A. 1991 *Barrio y vida cotidiana: una experiencia de trabajo en la reconstrucción de la vivienda*. In Massolo, A. et.al. Procesos rurales y urbanos en el México actual. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Albert, M. 1995 *Impact of an arts-integrated social studies curriculum on eighth graders' thinking capacities*. Pp. xi, 344 leaves ; p., 29 cm. Lexington, Ky.: University of Kentucky.

Angus, J. 1999 *An Enquiry concerning Possible Methods for evaluation Arts for Health Projects*. Bath, UK: Community Health.

Ardenne, P. 2002 *Un art contextuelle. création artistique en milieu urbain, an situation d'intervention*, de participation, Flammarion, Paris.

Argan, G. C. 1983, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori riuniti.

Associazione culturale Limiti inchiusi (a cura di) 1998, *Fuoriluogo 3*, catalogo della mostra di Campobasso, Chiesa di San Bartolomeo e Oratino (Cb) Palazzo Ducale, agosto-settembre 1998, edizioni Limiti inchiusi, Campobasso.

Associazione culturale Limiti inchiusi (a cura di) 2000, *Fuoriluogo 5*, catalogo della mostra di Campobasso, Chiesa di San Bartolomeo, edizioni Limiti inchiusi, settembre 2000, Campobasso.

Associazione culturale Limiti inchiusi (a cura di) 2001, *Fuoriluogo 6*, catalogo della mostra di Campobasso, Chiesa di San Bartolomeo e Galleria Civica di

Palazzo San Giorgio, settembre 2001 e Viterbo, Palazzo Calabresi, dicembre-gennaio 2002, edizioni Limiti inchiusi, Campobasso.

Associazione culturale Limiti inchiusi (a cura di) 2002, *Guerre di spade e di illusioni Fuoriluogo 7*, catalogo della mostra di Campobasso, Chiesa di San Bartolomeo e Galleria Limiti inchiusi, agosto-settembre 2002, edizioni Limiti inchiusi, Campobasso.

Associazione culturale Limiti inchiusi e Benincivenga R. (a cura di) 2004, *Una Moderna Babele Fuoriluogo 9*, catalogo della mostra di Campobasso, Pinacoteca Dinamica e Galleria Limiti inchiusi, settembre-ottobre 2004, edizioni Limiti inchiusi, Campobasso.

Azmier, J. J. 2002. *Culture and Economic Competitiveness: An Emerging Role for the Arts in Canada*, Canada West Foundation.

Baklien, B. 2000 *Culture is Healthy*, International Journal of Cultural Policy.

Ball, S, and e Keating, C. 2002 *Researching for Arts and Health's Sake*, in 2nd Conference on Cultural Policy Research. Wellington, NZ.

Barbati, C. *Il paesaggio come realtà etico - culturale*, In Wwvaedon.Ilmulino.It, N.2/2007;

Bassett, K. 1993 *Urban cultural strategies and urban regeneration: a case study and critique*, Environment and Planning A, Vol. 25, pp. 1773-1788.

Beatrice L. (a cura di) 2004, *L'arte in testa, storia di un'ossessione da Picasso oltre il 2000*, catalogo della mostra di Isernia, Museo d'Arte Contemporanea Isernia, Palazzo della Provincia, marzo-giugno 2004, Moncalieri (To).

Beatrice L. (a cura di) 2004, *Mario Schifano, gli anni ottanta*, catalogo della mostra di Isernia, Museo d'Arte Contemporanea Isernia, Palazzo della Provincia, novembre-gennaio 2005, edizioni Charta, Milano.

Beatrice L. (a cura di) 2005, *Normal Group*, catalogo della mostra di Isernia, Museo d'Arte Contemporanea Isernia, Palazzo della Provincia, gennaio-marzo 2006, Giancarlo Politi Editore, Milano.

Bendixen, P. 1997 *Cultural Tourism - Economic Success at the Expense of Culture?*, International Journal of Cultural Policy.

Bianchini, F. 1993 *Culture, conflict and cities: issues and prospects for the 1990s* in Bianchini, F. and Parkinson, M. (eds), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester, Manchester University Press.

Bignardi M. (a cura di) 1997, *CONTEMPORANEA appunti per una storia delle arti visive dal 1945 al 1992*, Ricerca promossa dal I.R.R.S.A.E. Molise, Edizioni Vitmar, Venafrò (Is).

Bignardi M. et al. (a cura di) 1989, *XXXIV Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-agosto 1989, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano

Blake, P. 1974, *Form follows fiasco*, Boston, Toronto.

Bohigas, O. 1985 *Reconstrucció de Barcelona*, Edicions 62, Barcelona. Hunter, A., (1987), "The symbolic ecology of suburbia», in Altman and Wandersman (ed.), *Neighborhood and community environments*, Human Behavior and Environment, vol 9, Plenum Press, New York.

Bohigas, O. 1985, *Reconstrucció de Barcelona*, Ed.62

Bonacchi, S. Una forma giuridica per l'ecomuseo, In [Www.Psicolab.Net](http://www.Psicolab.Net);

Bonami F. (a cura di) 2004, *Sensi Contemporanei in Molise, dalla Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia*, catalogo della mostra di Campobasso, Università degli studi del Molise, Facoltà di Giurisprudenza Campobasso, ottobre-novembre 2004, Campobasso.

Bonito Oliva A. (a cura di) 1993, *Thàlatta, thàlatta! XXXVIII Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 1993, Electa, Milano.

Booth, P. and Boyle, R. (1993), See Glasgow, see culture», in Bianchini, F. and Parkinson, M. (eds), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester, Manchester University Press.

Borrelli P. 2002, *UNDERGROUND avvistamenti fuoriluogo*, Edizioni Limiti inchiusi arti visive, Campobasso.

Bourdieu, P. *Sociologie de la perception esthétique*, in *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles,

Bourriaud N., 2010 *Estetica relazionale*, Postmedia Edizioni, Milano.

Bovaird, T. (1988), Evaluation in Leisure: A Review of Major Approaches» in A Question of Balance: ILAM National Seminar Report, Institute of Leisure and Amenity Management, December 1988

Bovaird, T. 1993 Analysing urban economic development», *Urban Studies*, Vol. 30, Nos. 4/5, pp. 631-658.

Bovaird, T. 1995 Monitoring and review of programmes», in *Communities and their Countryside*, proceedings of countryside recreation network annual conference, September 1994, University of York.

Bovaird, T. and Sudi Sharifi (1995b) Partnerships and the networks as self-organising systems: a case study of rural action for the Environment. Second International Workshop on Multi-Organisational Partnership: *Working together*

Brindisi R. (a cura di) 1985, *Panorama dell'arte Italia Giovane XXX Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 1985, Termoli (Cb).

Bryan, J. 1998 *The economic impact of the arts and cultural industries in Wales*. Cardiff:

Bygren, L. O., Boinkum B., Konlaan, and Sven-Erik Johansson. 1996. *Attendance at cultural events, reading books or periodicals, and making music or singing in a choir as determinants for survival: Swedish interview survey of living conditions*. British Medical Journal 313:1577-1580.

Cammelli, M. 2014 *La riga prima della prima riga, ovvero: ragionando su Art Bonus e dintorni*, in "Aedon".

Campellone P. (a cura di) 2005, *ISART*, catalogo della mostra di Isernia, Museo d'Arte Contemporanea Isernia, Palazzo della Provincia, luglio-ottobre 2005, Cosmo Iannone Editore, Isernia.

Canova L. (a cura di) 2004, *Genius Loci Arte Contemporanea in Molise*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, dicembre-gennaio 2005, Campobasso.

Canova L. e Bastante M.C. (a cura di) 2005, *Il Corpo Elettrico Fuoriluogo 10*, catalogo della mostra di Campobasso, Galleria limiti inchiusi e Ferrazzano, Palazzo Chiarulli, settembre-ottobre 2005, edizioni Limiti inchiusi, Campobasso.

Canova L. (a cura di) 2011 *L'intreccio dei viaggi. Quindici opere dalla collezione della Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Termoli- Quindici artisti contemporanei (più uno)*, monografia e catalogo del LVI Premio Termoli, a cura di Lorenzo Canova, Termoli, luglio- settembre 2011, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Canova L. (a cura di) 2012 Catalogo della LVII Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea "Premio Città di Termoli", Primamusa edizioni, Roma.

Canova, L., 2012 *Il disegno del tempo*, Palladino Editore, Campobasso Cit. P.24

Capaccio A., Lux S. (a cura di) 2000, *Paesaggio dopo la battaglia XLV Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-agosto 2000, Roma.

Caramel e L., Ferri P. 1998, (a cura di) *Gruppo Uno, gli anni sessanta a Roma XLIII Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio- agosto 1998, Edizioni Joyce & Co., Roma.

Carandini, A. 2012 *Il nuovo dell'Italia è nel passato*, Laterza, Roma-Bari.

Carletti, L., Giometti C. (a cura di) 2014 *De Tutela. Idee a confronto per la salvaguardia del patrimonio culturale e paesaggistico*, ETS, Pisa.

Carta, M. 1999 *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, Franco Angeli, Milano.

Casetta, E. 2007 *Manuale di diritto amministrativo*, Milano, 637 Ss.;

Casini, A., Zucconi M. (a cura di), 2003 *Un'impresa per sei Parchi. Come gestire in modo imprenditoriale e innovativo il patrimonio culturale e ambientale pubblico*, Il Sole 24 Ore, Milano.

Casini, L. 2016 *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Il Mulino, Bologna.

Cecchi, R. 2015 *Abecedario. Come proteggere e valorizzare il patrimonio culturale italiano*, Skira, Milano.

Cerquetti, M. 2012 *L'innovazione del prodotto culturale in chiave multidimensionale e multistakeholder: il caso del Sistema Parchi val di Cornia*, in "Il Capitale culturale", IV, pp. 31-68.

Ceschin ,F.M. 2015 *Non è petrolio*, Grenzi editore, Foggia.

Cheltenham, U.K, edited by Ruth ed Towse. and Lyme, N.H.: Elgar; distributed by American International Distribution Corporation Williston.

- Choay, F. 1992 *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, pp. 165-166.
- Clemente, P. 2004 *Museografia e comunicazione di massa*, Aracne.
- Cohen, R. 1994 *Arts in the local economy: final report*. Washington: National Assembly of Local Arts Agencies.
- Comedia (1993) *Social Impact of the Arts*, Stroud: Comedia.
- Comedia. 1984
- Consiglio, S. 2015 *Il patrimonio culturale abbandonato*, in Consiglio, Riitano 2015, pp. 9-24.
- Consiglio, S., Riitano A. (a cura di) 2015 *Sud innovation. Patrimonio Culturale, Innovazione Sociale e Nuova Cittadinanza*, Franco Angeli, Milano.
- Consiglio, S., Zabatino A. 2015 *L'innovazione sociale per la rinascita del patrimonio dimenticato*, in Consiglio, Riitano 2015, pp. 69-102.
- Costello, D.J. 1998 *The Economic and social impact of the arts on urban and community development*. Pp. 1333-A in Dissertation Abstracts International, A: The Humanities and Social Sciences. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- CPC. 2002. "Contingent Valuation of Culture Conference." Cultural Policy Center at the University of Chicago. <http://culturalpolicy.uchicago.edu/cvmconf.html>.
- Crepaldi G. 2004, *Grandi arti Contemporanee*, Mondadori Electa, Milano.
- Crispoliti E. 2000, *Come studiare l'Arte Contemporanea*, Universale Donzelli, Roma.
- Cwi, D. 1980a. The economic impact of ten cultural institutions on the economy of the Springfield, Illinois SMSA. Springfield, Ill.: Center for the Study of Middle-size Cities Sangamon State University. —. 1980b. The role of the arts in urban economic development. Washington, D.C.: Economic

Research Division Economic Development Administration. —. 1982. The arts in New Jersey : status, impacts, needs. Trenton, N.J.: The Council.

Cwi, David, and Katharine Lyall. 1977. A model to assess the local economic impact of arts institutions : the Baltimore case study. Baltimore: Center for Metropolitan Planning and Research the Johns Hopkins Univ.

D'Apice B. *et al*(a cura di) 2001, *Intenso Essenziale, Evoluzione dell'astrattismo in Italia*, catalogo della XLVI Mostra d'arte contemporanea di Termoli, Galleria civica d'Arte Contemporanea di Termoli, luglio-settembre 2001, Edizioni Enne, Ferrazzano (Cb).

Dacco', G. 2001 *Le Mappe Smisurate Degli Ecomusei* Dalla rivista nuova Museologia.

Danto, A. C. 2008 *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Trad. It., Bruno Mondadori, Milano.

de Duve, T. 1989, *Ex Situ, Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°27, Paris, Centre Pompidou, pp. 39-55.

De Felice, G. 2015 *Cathedrals in the Desert: a review of Edoardo Tresoldi's installation at Siponto, Italy*, in *Public Archaeology*, 3, c.s.

De Varine, H., 2005 *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale* (A Cura Di Jalla D.), Bologna.

Del Duca, A. *Ecomusei piemontesi: quali prospettive?*, in atti "Incontro Nazionale Ecomusei, Biella 9-12 Ottobre 2003, In [Www.Ecomusei.Net](http://www.Ecomusei.Net);

Deloche, B. 1983 *Museologica: contradictions et logiques du Musée*, Paris.

Di Genova G. (a cura di) 1991, *Esadro XXXVI Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-ottobre 1991, Arnoldo Mondadori Arte, Milano.

- Di Maggio, P, and Mohr, J. 1985. *Cultural capital, educational attainment, and marital selection*, American Journal of Sociology 90:1231-1261.
- Di Maggio, P. 1982 *Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. High School Students*. American Journal of Sociology 47:189-201.
- Di Maggio, P., Useem, M. and Brown P. 1978 *Audience studies of the performing arts and museums: a critical review*, Research Division, The National Endowment for the Arts.
- Di Noto, Michael J, and Lawrence H Merk. 1993 Small economy estimates of the Impact of the arts journal of cultural economics 17:41-54.
- Dolan, T. 1995. *Community arts: helping to build communities? Taken from a Southern Ireland perspective*, London, City University.
- Donato, F. 2013 *La crisi sprecata. Per una riforma dei modelli di governance e di management del patrimonio culturale italiano*, Aracne, Roma.
- Dreeszen, C. 1992. *Intersections: community arts and education collaborations*, Journal of Arts, Management, Law and Society 22:211-240.
- Eckstein, J. 1995. *The contribution of the cultural sector to the UK economy*, London: Policy Studies Institute.
- Eco, U. 2009 *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano.
- Fabian & Kaminoff (1983). Place-identity: physical world socialization of the self. Journal of Environmental Psychology, 3, 57- 83 Reid, A. y
- Fabris, G. 2003 *Il consumatore verso il postmoderno*, Francoangeli Editore, Milano.
- Feliciati, P. (a cura di) 2016 *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia. Atti del convegno*. Supplemento 5/2016 de *Il Capitale Culturale. Studies on the*

Value of Cultural Heritage, a cura di P. Feliciati, EUM, <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/81>.

Ferri P. (a cura di) 1994, *Identity problems XXXIX Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 1994, Edizioni Joyce & Co., Roma.

Fiske, E. B. 1999 *Champions of change : the impact of the arts on learning*, Washington, DC: Arts education partnership president's committee on the arts and the humanities.

Flick, G.M. 2016 *Elogio del patrimonio. Cultura, arte, paesaggio*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano.

Foa', S. I raccordi tra ministeri e privati, In [Www.aedon.it](http://www.aedon.it), N.1/2005
Edi Vi Richiami;

Forte, P. 2015 *I nuovi musei statali: un primo passo nella giusta direzione*, in "Aedon", 1.

French translation, *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1992, chap. 4, pp. 47-59: «L'oeuvre d'art et son public», p. 49.

Frey, B. S. 1998 *Superstar museums: an economic analysis*, Journal of Cultural Economics 22:113-25.

Fritschner, Linda Marie, and Miles K. Hoffman. 1984 *The community and the local art center*, in American Sociological Association.

Galbraith J.K. 1988, *Storia dell'economia*, Rizzoli, Milano.

Gallo F. (a cura di) 1988, *Contaminazione XXXIII Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 1988, Fabbri Editori, Milano.

Gallo F. (a cura di) 1995, *Disegni del Novecento XL Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-agosto 1995, Edizioni Joyce & Co., Roma.

Gazel, R. 1997 *Beyond rock and roll: the economic impact of the grateful dead on a local economy*, Journal of Cultural Economics 21:41-55.

Gili, L. *Perché piacciono le fondazioni museali*, In Giornale dell'arte, Ottobre 2004;

Gladwell, Malcolm. 2000 *The tipping point: how little things can make a big difference*, New York: Little, Brown and Company.

Goss, Kristin. 2000. *Bettertogether : the report of the Saguaro Seminar on Civic Engagement in America*. Cambridge, MA: Saguaro Seminar Civic Engagement in America John F. Kennedy School of Government Harvard University.

Harvey, D. 1990 *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.

HDA, 2000 *Art for health: a review of good practice in community-based arts projects and initiatives which impact on health and wellbeing*. London: Health Development Agency.

<http://www.bettertogether.org/bt%5Freport.pdf>.

<http://www.hda-online.org.uk/downloads/pdfs/arts%5Fmono.pdf>.

Hummel, M. and Berger, M. 1988 *Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur*, Berlin-Muehchen: Dunker und Humblot.

Jacobs, J. 1992 *Cultures of the past and urban transformation: the Spitalfields Market redevelopment in East London*, in Anderson, K. and Gale, F. (eds), *Inventing Places: Studies in Cultural Geography*, pp. 194-211. Melbourne: Longman Cheshire.

Jalla, D. 2005 *Strumenti e metodologie di gestione ecomusei*, In atti del Seminario, Workshop *Presente e futuro dell'ecomuseo*, Regione Piemonte.

Krauss, R. 1998 *Passaggi. storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano.

Kling, Robert W., Charles F. Revier, and Karin A. Sable. 2001 *Estimating the public good value of preserving a local historic landmark: the role of non-substitutability and information in contingent valuation*, Fort Collins, CO: Colorado State University.

Korosec, P., (1976), *The appropriation of space*, Louvain-la-Neuve, CIACO.

Lalli, M., (1988), “Urban identity», in Canter, D.(ed) *Environmental Social Psychology*. NATO ASI Series, Behavioural and social sciences, The Netherlands.

Kotler, P., Haider, D.H. and Rein, I. 1993 *Marketing places: attracting investment*, Industry and tourism to cities, states, and nations, New York: free press.

Krieger, A. 2001. *Community builders*, Architecture 90.

Laing, D., and York, N. 2000 *The value of music in london*, Cultural Trends.

Landry, C., Greene, L., Matarasso, F. and Bianchini, F. 1996. *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*. Stroud: Comedia.

Lash, S. and Urry, J. 1987 *The end of organised capitalism*, Cambridge: polity press.

Lash, S. and Urry, J. 1994 *Economies of signs and spaces*, London: Saggio.

Lefèbvre, H. 1972, *Espace et Politique*,. Anthropos

Leone, A., Maddalena P., Montanari T., Settis S. 2013 *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente*, Einaudi, Torino.

- Lewis, J, 1990, *Art, Culture & Enterprise*, Routledge, Kelly, O Community, Art and the State. London.
- Lewis, J. 1990 *Art, culture and enterprise: the politics of art and the cultural industries*, London, Routledge.
- Lipietz, A. 1992 *Towards a new economic order: Postfordism*, Ecology and Democracy, Cambridge: Polity Press.
- Loftman, P. 1991 A tale of two cities: Birmingham the convention centre and unequal city - the international convention centre and disadvantaged groups, built environment development centre research paper, Birmingham: Birmingham Polytechnic.
- Luigi Pareyson, 1966 *Conversazioni di estetica*, Milano, Ugo Mursia,.
- Lupi, R. 2014 *L'art bonus come sovvenzione pubblica in forma di "credito d'imposta"*, in "Aedon", 3.
- Luzzati, T., Sbrilli L. (a cura di), 2009 *Tra cultura e ambiente: verso un bilancio sociale per la Parchi Val di Cornia SpA*, Il Sole 24 Ore, Milano.
- Lynch, K. (1960). The image of the city. Cambridge: MIT Press. Milgram, S. (1984). Cities as Social Representations. En Moscovici, S. & Farr, R. (eds.). Social Representations. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynch, R. Torkelson, and Chosa D. 1996 *Group-oriented community-based expressive arts programming for individuals with disabilities: Participant satisfaction and perceptions of psychosocial impact*.
- Maderuelo J., 1990, *El espacio raptado*, Mondadori. Madrid.
- Magnaghi, A. 2010 *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Magnaghi, A. 2014 *Il PPTR della Puglia e i progetti di valorizzazione del paesaggio per la qualità dello sviluppo*, in Volpe 2014a, pp. 175-202.

Manacorda, D. 2014° *L'Italia agli Italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Edipuglia, Bari.

Manacorda, D. 2014b *Contesto*, in Benzoni C. (a cura di), *In una parola. Frammenti di un'enciclopedia casuale*, Benzoni editore, Varese, pp. 64-65.

Manacorda, D. 2016c *La "Convenzione di Faro" e la tradizione culturale italiana*, in Feliciati 2016.

Manacorda, D., Montella M. 2014 *Per una riforma radicale del sistema di tutela e valorizzazione*, in Volpe 2014a, pp. 75-85.

Manganaro - A. Romano Tassone (a cura di), *Codice delle cittadinanze*, Milano, 2006, 331 ss.

Martha Rosler, «The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art», in Foster,

Massarente, A., Ronchetta, C. 2004 *Ecomusei e paesaggi*. Edizioni Lybra Immagine.

Matarasso, F. 1997. *Use or ornament? : the social impact of participation in the Arts*, Stroud, Glos.: Comedia. —. 1999. *Magic, myths and money : The impact of the English National Ballet on Tour*. Stroud: Comedia.

Matzke, C. 2000 *Healthy community arts, healthy communities': Community Arts Conference, Exhibition Fair, and Festival*, *Research in Drama Education* 5:131 - 139.

McCarthy, Kevin 2002 *Building an understanding of the benefits of participation in the arts*, Unpublished proposal submitted by the RAND Corporation to the Wallace-Reader's Digest Funds.

Merusi. F. 1975, "Art. 9", in Branca G. (a cura di) *Commentario della Costituzione. Art. 1-12. Principi fondamentali*, Zanichelli-II foro italiano, Bologna-Roma, p. 446.

- Mitchell, C. J. A. 1993 *Economic impact of the arts: Theatre Festivals in Small Ontario Communities*, Journal of Cultural Economics 17:55-67.
- Modolo, M. 2015 *Ricerca storica e libertà di scatto. Una raccolta di forme a favore della riproduzione libera e gratuita delle fonti documentarie in archivi e biblioteche*, in “Il Giornale dell’Arte”, ed. online, 10 aprile.
- Montanari, T. 2014 *Istruzioni per l’uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*, Minimum fax, Roma.
- Montanari, T. 2015 *Privati del patrimonio*, Einaudi, Torino
- Montella, M. (a cura di) 2016° *Economia e gestione dell’eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, Wolters Kluwer CEDAM, Vicenza.
- Montella, M. 2009a *Il capitale culturale*, EUM, Macerata.
- Montella, M. 2009b *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Electa, Milano.
- Montella, M. 2016d *La “Convenzione di Faro” e la tradizione culturale italiana*, in Feliciati 2016.
- Montella, M., Cerquetti M. (a cura di) 2011 *Economia, cultura, territorio*, EUM, Macerata.
- Mukarovsky J.1973, *Il significato dell’estetica*, Einaudi, Torino.
- Murphy, E. M. 1995 *The impact of cultural organizations on urban revitalization projects as exemplified in the Pennsylvania Avenue Development Corporation*, Pp. iv, 85 leaves ; p., 29 cm. Washington D.C.: American University.
- Myerscough, J. 1988 *The economic importance of the arts in Britain*, London: Policy Studies Institute.

NALAA. 1994. *Arts in the local economy: final report*. Washington: National Assembly of Local Arts Agencies.

Nannipieri, L. 2016 *Il soviet dell'arte italiana*, Il Giornale, Milano.

Niola. M. 2016 *L'Italia di Goethe ricca di passato povera di futuro*, in "Il Venerdì", n. 1454, 29 gennaio, p. 55.

O'Hagan, J. W., and Christopher T. Duffy. 1987 *The performing arts and the public purse: An economic analysis*, Dublin: The Arts Council/An Chomhairle Ealaíon.

OAC. 2002. "Community Arts Organizations Program Guidelines." Ontario Arts Council. Ogilvie, Robert S. 2000. Community building : increasing participation and taking action : prepared for the 7th Street/McClymonds Neighborhood Initiative. Berkeley, Calif.: University of California Berkeley Institute of Urban and Regional Development.

Owens, C., 1987, «The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art», in *Discussions in Contemporary Culture*, Edited by Hal Foster, Dia Art Foundation, n°1, Seattle, Bay Press, pp. 16-23. Also, see Françoise Choay, op. cit., below, p. 245, footnote 19: «the sirens of culture deploy a mercantile ingenuity insensitive to the ridiculous: in Paris, the shop at the Bagatelle garden sells artificial flowers and that of the National Library, towels».

Pamuk, O. 2016 *Il mio decalogo di un museo che racconti storie quotidiane*, in "La Repubblica", lunedì 4 luglio, pp. 1, 32-33.

Pavolini, C. 2015 *Il patrimonio storico-artistico e le politiche del Governo Renzi. A proposito di un libro recente*, in "Testo e Senso", 16, online, pp. 1-16.

Perryman, M Ray. 2001. "The Arts, culture, and the Texas economy: The catalyst for creativity and the incubator for progress." *Baylor Business Review* 19:8-9.

Petraroia, P. 2016 *La “Convenzione di Faro” e la tradizione culturale italiana*, in Feliciati 2016.

Picariello A. (a cura di) 1996, *Archetyp'Art XLI Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, giugno-agosto 1996, Electa, Napoli.

Picariello A. 2000, *Molise mon amour, diario di un critico d'arte*, Edizioni Enne, Ferrazzano (Cb).

Pintucci, A., Cella E. (a cura di) 2014 *Discovering the Archaeologists of Italy, 2012-14*, Confederazione Italiana Archeologi, Roma.

Pol, E. (1994), “La apropiación del espacio», Familia y Sociedad. nº1, Octubre. pp 233-249 Proshansky, H.M.,

Poli F. (a cura di) 2003, *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni cinquanta ad oggi*, Mondadori Electa, Milano.

Poli F. 1999, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma.

Port Authority of New York and New Jersey, Cultural Assistance Center. 1983. “The Arts as an Industry: Their Economic Importance to the New York-New Jersey Metropolitan Region.” New York, NY: Port Authority of New York and New Jersey.

Port Authority of NY and NJ 1983, The Arts as an Industry. New York: Port Authority of New York and New Jersey.

Preston, James C. 1983. “Patterns in Nongovernmental Community Action in SmallCommunities.” Journal of the Community Development Society 14:83-94.

Radich, Anthony J. (Ed.). 1987. Economic impact of the arts: a sourcebook. Denver, CO: National Conference of State Legislatures.

Ramonedá J. (acura di), 30-12-1994, *Comunicación*. La Vanguardia

Randall, Paula, Dian Magie, and Christine E. Miller. 1997. Art works! : prevention programs for youth & communities. Rockville, MD: National Endowment for the Arts and the Center for Substance Abuse Prevention.

Rapoport A., 1974, *Aspectos de la calidad del entorno*. La Gaya Ciencia. Barcelona.

Recalcati, M. 2013 *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano.

Remer, Jane. 1990. Changing schools through the arts : how to build on the power of an idea. New York: ACA Books.

Ricardo D. 1976, *Sui principi dell'economia politica e della tassazione*, (a cura di) F. Vianello, Isedi, Milano .

Riegl, A.1987. *El culto moderno a los monumentos*, Visor. Madrid.

Riitano, 2015 *Una nuova filosofia della cittadinanza*, in Consiglio, Riitano 2015, pp. 127-145.

Rolph, Stephen. 2001. "Impact of the Arts: A study of the social and economic impacts of the arts in Essex in 1999/2000." Pp. 42. Chelmsford: Essex County Council.

Rossi G. 1991, *Il contro-mercato dell'arte*, in Id. et al (a cura di) *I mercanti dell'arte*, Allemandi, Torino.

Sable, Karin A., and Robert W. Kling. 2001. "The Double Public Good: A Conceptual Framework for "Shared Experience" Values Associated with Heritage Conservation." Journal of Cultural Economics 25:77-89.

Saitta, F. *Cittadinanza, partecipazione procedimentale e globalizzazione* (Appunti preliminari sulle funzioni dell'istituto partecipativo nell'era del diritto globale), in R.Ferrara. *sintonia*

SATC. 1998. 1997 opera in the outback : economic and social impact study. Adelaide, S. Aust.: South Australian Tourism Commission Arts SA.

SCDCAC. 2001. "The arts and culture in San Diego : economic impact report, 2000." San Diego, Calif.: City of San Diego Commission for Arts and Culture.

Schroth M.A. (a cura di) 2003, *Afritalia Fuoriluogo 8*, catalogo della mostra di Campobasso, Chiesa di San Bartolomeo e Galleria Limiti inchiusi, agosto-settembre 2003, edizioni Limiti inchiusi, Campobasso.

Sciullo, G. 2105 *La riforma dell'amministrazione periferica*, in "Aedon", 1.

Seaman, Bruce A. 1997. "Arts Impact Studies: A Fashionable Excess." Pp. pages 723-55 in Cultural economics: The arts, the heritage and the media industries. Volume 2. Elgar Reference Collection. International Library of Critical Writings in Economics, vol. 80.

Seham, Jenny C. 1997. "The effects on at-risk children of an in-school dance program." Pp. iv, 101 leaves ; p., 29 cm.: Adelphi University.

Settis, S. 2012 *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Einaudi, Torino.

Settis, S. 2014 *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino.

Settis, S. 2016 *Costituzione! Perché attuarla è meglio che cambiarla*, Einaudi, Torino.

Settis, S. 2016b *Istituto (monco) di archeologia*, in "Il Sole 24 Ore, Domenica", 28 febbraio 2016, p. 35.

Sgarbi, V., Ainis M. 2016 *La Costituzione e la Bellezza*, La nave di Teseo, Milano.

Sgarlata, M. 2016 *L'eradicazione degli artropodi. La politica dei beni culturali in Sicilia*, Edipuglia, Bari.

Sharp, Caroline. 2001. "Developing Young Children's Creativity through the Arts: What Does Research have to Offer?" Pp. 36. Slough: National Federation for Educational Research.

Singer, Molly. 2000. "Culture Works: Cultural Resources as economic development tools." *Public Management* 82:11-16.

Sinisi S. (a cura di) 1987, *La costellazione del segno XXXII Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 1987, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.

Smith E.L. 1992, *Arte Contemporanea*, Rusconi Editore, Milano.

Stanziola, Javier. 1999. *Arts, government and community revitalization*. Ashgate: Aldershot, U.K.; Brookfield, Vt. and Sydney.

Stern, Mark J, and Susan C Seifert. 2000. "Cultural Participation and Communities: The Role of Individual and Neighborhood Effects." Philadelphia: University of Pennsylvania School of Social Work. —. 2002. "Culture Builds Community Evaluation Summary Report." Pp. 62. Philadelphia: University of Pennsylvania School of Social Work.

Stern, Mark J, Laura Amrofel, Gina Dyer, and Alison Wok. 1994. "The Embeddedness of Community Cultural Institutions." Philadelphia: University of Pennsylvania School of Social Work.

Stern, Mark J. 1999. "Is All the Worl Philadelphia? A multi-city study of arts and cultural organizations, diversity, and urban revitalization." Philadelphia: University of Pennsylvania School of Social Work. —. 2001. "Social Impact of the Arts Project: Summary of Findings." Philadelphia: University of Pennsylvania School of Social Work.

Stokols, D. & Jacobi, M. (1984). Traditional, Present Oriented, and Futuristic Modes of Group-Environment Relations. En Gergen, K.J. & Gergen, M.M. Historical Social Psychology. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

Stokols, D. & Shumaker, S.A. (1981). People in Places: A Transactional View of Settings. En Harvey, J.H. (ed.) Cognition, Social Behavior, and the Environment. Hillsdale, New Jersey

Stokols, D. (1981). Group x Place Transactions: Some Neglected Issues in Psychological Research. En Magnusson, D. (ed.) Toward a Psychology of Situations: An Interactional Perspective, Hillsdale, New Jersey.: Lawrence Erlbaum.

Stokols, D. (1990). Instrumental and Spiritual Views of People-Environment Relations, *American Psychologist*, 45 (5), 641-646.

Strinati C. (a cura di) 2003, *Cinque maestri dell'astrattismo italiano del dopoguerra XLVIII Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 2003, De Luca Editori d'Arte, Roma.

Strom, Elizabeth. 1999. "Let's put on a show! Performing arts and urban revitalization in Newark, New Jersey." Pp. 423-35 in *Journal of Urban Affairs*.

Strozzi L. (a cura di) 2003, *Le vie moderne, XLVIII Mostra d'arte contemporanea di Termoli*, catalogo della mostra di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 2003 Artechiera, Pescara.

Tamburrino, G. 1998 *Persone giuridiche, associazioni non riconosciute, comitati*, Torino.

Taylor, B. 1987, *Modernism, Post-Modernism, Realism*, Winchester School of Art.

Thoits, Peggy A., and Lyndi N. Hewitt. 2001. "Volunteer Work and Well-Being." *Journal of Health and Social Behavior* 42:115-131.

- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tobelem, J.M. 1997 *Introduction*, in *Publics et musées*, in “Revue Internationale de Muséologie”, 11-12, pp. 10-13.
- Tosco, C. 2006 *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna.
- Tosco, C. 2008 *Il paesaggio storico. Fonti e metodi di ricerca*, Laterza, Roma-Bari.
- Tosco, C. 2014 *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino, Bologna.
- Travers, Tony, Eleanor Stokes, and Mark Kleinmann. 1997. “The Arts & Cultural Industries in the London Economy.” London: London Arts Board.
- Treasury (1995) *A Framework for the Evaluation of Regeneration Projects and Programmes*, London: H M Treasury
- Trent, Allen W. 2000. *Community : a collaborative action research project in an arts impact elementary school*. Columbus, Ohio: Ohio State University.
- Trini, T. Argan. *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Bari 1980
- Turner, Francesca, and Peter Senior. 2000. *A Powerful Force for Good: Culture, health and the arts- an anthology*. Manchester: Manchester Metropolitan University.
- Virilio, P. 1993, *Du surhomme à l'homme surexcité*, in *L'Art du moteur*, Paris, Galilée (pp. 151-153).
- Volpe, G. (a cura di) 2014° *Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione*, Atti delle Giornate di Studio (Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013), Edipuglia, Bari.

Volpe, G. 2014b *Università, studi umanistici, patrimoni culturali, paesaggi*, in Volpe 2014a, pp. 23-42.

Volpe, G. 2015° *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Mondadori Electa, Milano.

Volpe, G. 2015b *Per i "Policlinici dei beni culturali e del paesaggio" e per la "Scuola Nazionale del Paesaggio"*, in "Ananke", 76, settembre, pp. 42-45.

Volpe, G. 2016° *Prefazione*, in Napolitano M.R., Marino V. (a cura di), *Cultural Heritage e Made in Italy. Casi ed esperienze di marketing internazionale*, Editoriale scientifica, Napoli, pp. 19-26.

Volpe, G. 2016c *Un'eredità da riconquistare. A heritage to recapture*, in Lucarelli M.T., Messinelli E., Trombetta C. (a cura di), *Cluster in progress. La tecnologia dell'architettura in rete per l'innovazione. The Architectural technology network for innovation*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, pp. 364-367.

Volpe, G. 2016d *Patrimonio d'amore o patrimonio d'interesse?*, in "Il Mulino", 1, pp. 82-91.

Walesh, Kim and Doug Henton. 2001. "The Creative Community--Leveraging Creativity and Cultural Participation for Silicon Valley's Economic and Civic Future." San Jose, CA: Collaborative Economics.

Weitz, Judith. 1996. *Coming up taller: arts and humanities programs for children and youth at risk*. Washington, DC: President's Committee on the Arts and the Humanities.

Wernick, A. 1991, *Promotional Culture*, London. Saggio

Williams, Deidre. 1995. *Creating social capital : a study of the long-term benefits from community based arts funding*. Adelaide, S. Aust.: Community Arts Network of South Australia. —. 1997. *How the arts measure up : Australian research into social impact*. Stroud: Comedia.

Wind, E. 1988, *La mécanisation de l'art*, in *Art et Anarchie*, Paris, Gallimard, pp. 94-110. Original Title; *Art and Anarchy*, 1963.

Winner, Ellen, and Lois Hetland. 2000. "The Arts and Academic Improvement: What the Evidence Shows." Special Issue of the *Journal of Aesthetic Education* 34.

Wodiczko, K., «Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?», in Foster, op. cit., p. 41.

Wolfe T. 1975, *Il successo in arte*, Allemandi, Torino 1987.

Wollheim, Bruno. 2000. "Culture makes communities." York, England: Joseph Rowntree Foundation.

Zabatino, A. 2015 *Storie di innovazione spontanea e necessaria*, in Consiglio, Riitano 2015, pp. 25-68.

Zanardi, B. 2013 *Un patrimonio artistico senza. Ragioni, problemi, soluzioni*, Skira, Milano.

Zukin, Sharon. 1989. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Appendici

Appendice 1

Progetto: l'artista si confronta con la comunità

Discussione per la pre-progettazione di mappe di comunità

La parte propedeutica alla redazione delle Mappe di Comunità, nel presente progetto, si realizza con incontri diversificati che ci permettono di analizzare il luogo sul quale si interverrà; attraverso

I questionari, strutturati per comprendere le esperienze, le sensazioni delle persone che vivono in quel contesto, sono suddivisi per:

- **comunità**: persone che vivono e/o lavorano in quel luogo;
- **comunità scolastica**: alunni dei diversi gradi scolastici.

Indagine con la Comunità

Gli artisti iniziano mostrando il loro progetto e le mappe tipiche del luogo in cui si andrà a lavorare, Permettendo alla comunità di osservare attentamente e tranquillamente prima di iniziare la conversazione.

Domande per guidare la discussione.

Le domande di percezione visiva dovrebbero fornire un metodo per scoprire le qualità visive dell'opera.

Le domande interpretative consentono di utilizzare informazioni di fatto per comprendere l'opera e come si riferisce al tema dell'identità. Iniziare con una specifica domanda sulle prime impressioni dei partecipanti. Le domande che seguono sono puramente indicative.

- Esplora ciò che vedi (15 minuti)
 - Qual è la prima cosa che ti viene in mente su questo lavoro?;
 - Quali associazioni ti vengono in mente?;

- Se dovessi descrivere il lavoro a qualcuno che non l'ha mai visto, quali aggettivi utilizzeresti? Perché?;
- Cosa noti sull'organizzazione di questa immagine?;
- Che impatto ha? Perché?
- Proseguire con le qualità formali del lavoro come la composizione, i materiali, la scala, il colore, ecc .:
- Quali immagini, materiali, simboli o testi riconosci? .
- Integrare informazioni di fatto sul processo, sulla composizione e sui materiali con le risposte.
- Come i materiali o la forma del lavoro suggeriscono che cosa potrebbe essere il lavoro?;
- Perché pensi che l'artista ha scelto di utilizzare queste immagini/materiali/simboli/testi?

○ Esplorazione del significato (15 minuti)

Fornire informazioni di fatto riguardanti l'opera, tra cui titolo, data, artista e informazioni di base;

Il disegno trasmette un senso di identità attraverso mezzi non figurativi rappresentando una mappa dei movimenti quotidiani dell'artista tra i luoghi significativi della sua vita durante un periodo di tempo. Comunicare ai partecipanti che il contesto di una persona interagisce con i luoghi ed è in grado di fornire la comprensione della loro identità e di ciò che trovano importante;

Consentire ai partecipanti di considerare e integrare le informazioni condivise:

- Come funziona questo lavoro con questo concetto?;

Guidare i partecipanti a formare le proprie idee e sostenere queste interpretazioni con evidenza visiva:

- Cosa vede che ti fa dire?;
- Come descriveresti gli aspetti dell'identità dell'artista basandoti su quello che vedi?;

- Quali dettagli supportano la tua interpretazione?;
- Che cosa identifica l'artista in base ai luoghi che egli include nel suo disegno?;
- Come sono questi luoghi che indicano come l'artista si identifica?;
- Che cosa possiamo conoscere sull'artista nel guardare questo disegno?;
- Cosa ti dice l'artista di questi luoghi?;
- Quali tipi di attributi sociali, politici e/ o culturali includerebbe in un disegno di luoghi che si riferiscono a te?;
- Che cosa si può conoscere su una persona da una mappa dei percorsi quotidiani e dei luoghi che si visitano?;

Condividere informazioni sulla pratica generale dell'artista.

Incoraggiare gli studenti a connettere con i più grandi mondo e ad altri contesti sociali, e per collegare le idee al tema generale della mostra.

Discussione con la Comunità, la procedura di progettazione

1. Brainstorming (15 minuti).

Primo, i partecipanti devono considerare la loro percezione dell'opera, inclusi i materiali, il tema, lo sfondo dell'artista, eccetera.

Chiedere ai partecipanti di fare un *brainstorming*, un elenco di luoghi che potrebbero includere nel proprio percorso di migrazione. Questi luoghi possono comprendere aree fisiche e geografiche significative in cui si spostano durante i loro movimenti quotidiani e le loro attività. Possono includere luoghi nel quartiere o in città che non possono incontrare tutti i giorni ma che hanno influenzato la loro vita forse attraverso un'esperienza in movimento o un ambiente fisico.

Chiedere ai partecipanti di considerare perché questi luoghi siano significativi, i modi in cui si identificano con il luogo e quali sono questi luoghi per comunicare la loro identità/chi sono.

Chiedere ai partecipanti di considerare come funzionano i luoghi. Chiedere ai partecipanti di considerare i luoghi relazioni, culturali, sociali, politici e/o economici nella comunità.

2. Progetto (45 minuti)

Dividere i partecipanti in piccoli gruppi di 4 o 5 persone con i loro materiali.

Ogni partecipante traccia la mappa del territorio che l'intervistatore ha scelto sul loro documento di traccia.

Istituire i partecipanti a creare congiuntamente una chiave per le mappe in modo che possano essere creati collegamenti visibili più tardi nel progetto. Ad esempio, la chiave potrebbe utilizzare i colori per differenziare i tipi di luoghi. Il blu potrebbe essere usato per disegnare le loro case. Il rosso potrebbe essere utilizzato per disegnare la scuola. Giallo potrebbe essere utilizzato per disegnare edifici civici come la biblioteca pubblica. La chiave potrebbe essere anche utilizzare diversi tipi di materiali di disegno (penne, matite, marcatori, ecc.).

Portare i partecipanti a individuare singolarmente i luoghi che hanno individuato sulle loro mappe rintracciabili per creare il proprio “percorso di migrazione”.

Chiedere ai partecipanti di disegnare le mappe in base al modo in cui immaginano/visualizzano i loro dintorni. I partecipanti possono scegliere di incorporare luoghi ideali che non esistono attualmente, ma di cui potranno beneficiare con la comunità.

Incoraggiare i partecipanti a disegnare aree più dettagliate dei luoghi significativi seguendo l'esempio dell'artista.

Una volta che i partecipanti hanno realizzato le proprie mappe, ogni livello di gruppo deve essere mappato per vedere le connessioni e le differenze visive (luoghi comuni, differenze tra percorsi, ecc.).

Preparate i gruppi a presentare i loro disegni in una breve presentazione che descrive ciò che hanno incluso nelle loro mappe e come gli strati si riferiscono o si differenziano l'uno dall'altro.

Chiedere ai partecipanti di descrivere come il loro lavoro si riferisce ai concetti discussi durante la discussione del pre-progetto. Gli intervistati possono fare riferimento alle domande interpretative precedentemente descritte quando descrivono il proprio lavoro:

Come descrivi gli aspetti dell'identità dell'artista in base a ciò che vedi?;

Quali dettagli supportano la tua interpretazione?;

Cosa identifica l'artista in base ai luoghi inclusi nel disegno?;

Che cosa possiamo conoscere sull'artista guardando questo disegno?;
Cosa ti dice l'artista di questi luoghi?;

Quali tipi di attributi sociali, politici e/o culturali includeresti in un disegno di luoghi che si riferiscono a te?;

Che cosa si può conoscere su una persona da una mappa dei percorsi quotidiani e dei luoghi che visitano?

Il rapporto della comunità con l'artista e la realizzazione della mappa sono implementati dalla conoscenza da parte della comunità delle opere dell'artista.

Un secondo esempio, infatti, sarà la comprensione di come gli artisti utilizzano la mappatura come forma d'arte e discutono di quali idee e temi rappresenta (sia visivamente sia tematicamente).

Indagine con la Comunità scolastica

Scuola primaria

1. Brainstorming (15 minuti)
 - Chiedere agli studenti di fare un'idea di un elenco di luoghi che potrebbero includere nel loro stesso "percorso di migrazione". Questi luoghi

possono includere importanti località fisiche e geografiche che migrano durante la loro giornata movimenti e attività o luoghi nella comunità che hanno influenzato la loro vita forse attraverso un'esperienza in movimento o un ambiente fisico.

- Chiedere agli studenti di considerare perché questi luoghi siano significativi e cosa questi luoghi comunicano circa la loro identità/chi sono.
- Indicare i tipi di luoghi che sono pertinenti agli studenti e presentarli alla classe in modo da poter fare collegamenti tra i luoghi condivisi.

2. Progetto (45 minuti)

Chiedere agli studenti di raccogliere i loro materiali di progetto e di lavorare in modo indipendente per creare un “percorso di migrazione” dei luoghi che vivono ogni giorno. Lo studente di scuola elementare può scegliere di disegnare un percorso da casa a scuola dove con il termine casa si intende l'ambiente di primaria importanza, seguito dal quartiere e dalla scuola (secondo l'identità di teoria del posto).

- Chiedere agli studenti di disegnare le mappe in base al modo in cui immaginano/visualizzano i loro dintorni.
- Incoraggiare gli studenti a segnare aree più dettagliate dei luoghi significativi con diversi tipi di linee, forme, ecc.
- Chiedere agli studenti di prepararsi a discutere i loro disegni e perché i luoghi che hanno scelto di includere sono importanti per loro.

Scuole Secondarie di Primo Grado

1. Brainstorming (15 minuti)

Chiedere agli studenti di individuare un elenco di luoghi che potrebbero includere nel proprio percorso di migrazione. Questi luoghi possono includere aree fisiche e geografiche significative che migrano durante i loro movimenti quotidiani e le attività. Possono includere luoghi nella comunità che non

possono incontrare ogni giorno ma che hanno influenzato la loro vita forse attraverso un'esperienza in movimento o un ambiente fisico.

Chiedere agli studenti di considerare perché questi luoghi siano significativi, i modi in cui i luoghi li rappresentano e quali sono questi luoghi che comunicano la loro identità/chi sono.

Indicare gli studenti a scattare fotografie dei loro luoghi significativi per contribuire alla seconda fase: il progetto.

Secondo Progetto (45 minuti)

Crea una classe di collaborazione Google Maps-My Places (maps.google.com/maps/myplaces). Scansionare e / o importare le fotografie degli studenti per creare una mappa dei luoghi significativi della comunità. Chiedere agli studenti di prepararsi a presentare le loro fotografie sulla mappa e descrivere perché hanno scelto di includere questi luoghi. Chiedere agli studenti di spiegare come questi luoghi li rappresentano. Chiedere agli studenti di spiegare come sono posti significativi e come funzionano all'interno della comunità.

Gli studenti possono fare riferimento alle domande interpretative precedentemente descritte nella descrizione della mappa, ad esempio “Come descrivere gli aspetti dell'identità dell'artista in base a ciò che vedete?”; “Quali dettagli supportano la tua interpretazione?”; “Cosa identifica l'artista in base ai luoghi inclusi nella mappa delle fotografie?”; “Che cosa possiamo conoscere sull'artista da questa mappa di fotografie?”; “Come ti dice l'artista di questi luoghi?”; “Cosa puoi imparare a una persona da una mappa di fotografie che traccia luoghi lungo i loro percorsi quotidiani?”

Scuole secondarie di secondo grado

Chiedere agli studenti di creare una guida per raccontare i loro percorsi. Chiedere agli studenti di scrivere perché hanno scelto di incorporare i luoghi nelle loro mappe. Chiedere agli studenti di discutere di come si identificano personalmente con questi luoghi sulla loro mappa. Chiedere agli studenti di

discutere come i luoghi sulla loro mappa riguardano l'identità della città e/o del quartiere e la popolazione che vive. Come sono stati posti questi luoghi dall'identità di diverse culture e/o gruppi sociali nella città e/o nel quartiere? Quali sono le associazioni sociali, politiche, economiche e culturali di questi luoghi? Questa guida può includere la ricerca che gli studenti hanno fatto su un aspetto della loro mappa (storia di un nome di strada, area della città, un edificio/un'azienda, ecc.).

Gli studenti possono incorporare le fotografie di questi luoghi nella loro guida per complimentarsi con la narrazione scritta. Chiedere agli studenti di presentare la loro guida alla classe in una breve presentazione.

Appendice 2

Storia dell'arte contemporanea in Molise

Gli artisti degli anni Ottanta-Novanta si sono aperti a molteplici vie di ricerca. Non si può negare l'eredità avuta dagli anni precedenti, sia negli strumenti tecnici sia nella libertà immaginativa.

Gli anni Sessanta, nella linea delle avanguardie storiche, hanno avuto il grande merito del rinnovamento.

Gli anni Settanta hanno risentito del revival e della riflessione sugli strumenti della pittura. Se si volesse disegnare il percorso della ricerca formale degli ultimi venti anni, si noterebbe una linea spezzata, insistita, sovrapposta; difficile e complessa. Sarebbe più agevole considerarne i contenuti che in qualche modo riflettono gli stessi degli anni precedenti, in rapporto con una realtà che non è cambiata. Ma ciò non significa stasi, né per la realtà sociale né per l'arte. Come nella realtà sociale il "consumo" stesso è continuo ricambio, nell'arte, che per necessità propria vive di movimento, sono necessariamente riflessi gli stessi comportamenti. Questo movimento agisce a ritroso, lateralmente e trasversalmente. Una sorta di tautologia in cui le parole si ripetono e si scambiano con modalità a spirale e con valenze nuove e spontanee ma non conseguenti e lineari.

Si nota negli artisti degli anni Settanta-Ottanta un sincero affanno, un travaglio che non è quello della ricerca di una parola nuova, ma piuttosto la necessità esistenziale dell'esserci. Al di là dei mass-media e dell'arte spettacolo, gli artisti vogliono riflettersi in se stessi più che nel mondo, costruirsi principalmente con l'esperienza individuale del proprio lavoro, conoscere la propria capacità e possibilità, la propria identità interiore come unica realtà possibile, fuori dell'alienazione, per "esserci" come presenza forte.

Se un rapporto con il mondo c'è, esso è filtrato interiormente dalla propria esperienza di lavoro che l'artista scambia continuamente con la stessa realtà esterna. In questa condizione si nota in essi una sofferta dissociazione interiore, e non certo a causa della distorsione della coscienza individuale, perché l'artista cosciente verifica costantemente i suoi interni rapporti con la materia e la sua forma come realtà oggettiva.

L'artista rimane nel chiuso del particolare settore della sua ricerca tra fisico e concettuale, tra ciò che è e ciò che non è. Il significato non può essere universale, retaggio idealistico, ma particolare, limitato, ove la materia è la sola depositaria del suo affanno e della sua speranza.

Questa condizione creativa può essere simile a quella degli anni Cinquanta- Sessanta, ma i risultati sono di maggiore speranza etica e poetica, ma non di cambiamento. Se un centro esterno manca, l'artista farà centro in se stesso, con l'impegno etico di doveri confrontare necessariamente con altri centri, con altri artisti, altrettanto significativi. L'insieme del contesto darà significato all'arte del nostro tempo.

Gli anni Quaranta

La prima esperienza di arte contemporanea in Molise nel Dopoguerra è offerta dalla “Prima mostra nazionale di pittura” tenutasi a Campobasso nell'estate del 1946, all'indomani della guerra. L'esposizione era stata promossa dagli artisti Marcello Scarano, Giuseppe Folchi ed Armando Musa che, già negli anni Trenta, erano stati i protagonisti di una nuova stagione dell'arte molisana rispetto alle stanche declinazioni del naturalismo della pittura napoletana di fine secolo ancora imperante nei salotti del capoluogo molisano.

Sia Folchi, sia Musa, insieme ad Edmondo Pasquale espongono alla Prima Mostra nazionale Futurista tenutasi a Roma nel 1933: essi affiancano le poche manifestazioni del “Futurblocco Molisano”, il gruppo formatosi a Campobasso nel Gennaio dello stesso anno, grazie all'attività di proselitismo svolta da alcuni esponenti del futurismo romano. Del gruppo molisano fanno parte il giornalista Gaetano D'agostino, il poeta Trofa, l'ingegnere Idra, Martino Cocca, Giuseppe Rosetti, Giuseppe Santoro ed il pittore Marcello Scarano, attestato, diversamente da Folchi, su una pittura figurativa che guarda al Novecento.

È certamente quest'ultimo la personalità di maggior rilievo del dibattito artistico locale che, insieme al lavoro svolto da Amedeo Trivisonno, apre alle nuove declinazioni di un “stile moderno italiano”. Significativo è il *Ritratto di Silvia*, realizzato da Scarano nei primissimi anni Trenta ed esposto nel 1933 alla prima Mostra nazionale Sindacale della “Primavera fiorentina”, così come il dipinto *Sorelle che leggono*, con il quale partecipa nel 1942 alla XXIII Biennale di Venezia. Le due opere segnalano due precisi momenti: nell'impianto compositivo del ritratto, nella disposizione della figura, posta di sbieco, il riferimento corre al Novecento, alla ritrattistica di Marussig, di Oppi e per certe sottese assonanze agli impianti nitidi e silenziosi di Donghi, più evidenti nel *Legionario molisano* dipinto da Scarano, forse, nella prima metà

degli anni Quaranta. Nell'opera *Sorelle che leggono* l'artista sovverte decisamente la sua pittura in favore di una declinazione espressiva attinta al registro della Scuola Romana, impianto che nel tempo esaspera, recuperando temi di scene popolari, come segnala il dipinto *Suonatori ambulanti*, certamente più tardo.

Scarano e Trivisonno rappresentano nell'immediato secondo dopoguerra il punto di riferimento sia dell'altra "pittura" rispetto alla solida interpretazione figurativa di matrice partenopea declinata da Arnaldo De Lisio, sia l'apertura di un nuovo e più diretto rapporto con l'ambiente artistico romano, ponendo fine a quella "matrice naturalistica" che sempre legava gli artisti molisani alla vena immaginativa partenopea.

Diverse sono le scelte operate sin dalla seconda metà degli anni Trenta dallo scultore Antonio Venditti nativo di Monteroduni: formatosi all'Accademia di Belle Arti di Napoli sotto la guida di Alessandro Monteleone, Venditti porrà sin dall'esordio un radicale interesse per l'attingere *"più che ad auree e sancite autorità stilistiche a un fare elementare ed arcaico per suscitazione e visualizzazione d'immagine"*³⁶.

Venditti, nelle opere realizzate tra il 1948 ed il 1949 (*Venere n.2-1949*) guarda alla sintesi formale operata da Moore³⁷ ponendo l'attenzione *"principalmente nelle pratiche e nel frutto di immagine le consonanze primarie, elementari e virtuali, di ogni assetto, di ogni definizione scultorea"* (Luigi Paolo Finizio): è questo il segno di una trasformazione che parte dall'interno, dal "proprio essere", sulla traccia impressa alla scultura italiana da Arturo Martini.

³⁶ Luigi Paolo Finizio, ricostruzione monografica pubblicata nell'autunno 1984 in occasione della mostra antologica promossa dal Comune di Campobasso.

³⁷ Henry Moore (1898-1986) è una figura importante nel mondo artistico inglese fin dagli anni '30. Durante quel decennio egli ebbe rapporti con il Surrealismo ed il Costruttivismo. Tuttavia, non si impegnò totalmente in nessuno dei due, ma elaborò, piuttosto, un suo stile personale, ricavando elementi da entrambi e rifacendosi alle culture primitive ed alla tradizione romantica inglese. Due concetti hanno avuto nella sua arte un'importanza fondamentale: la fedeltà ai materiali ed il pieno sfruttamento del potenziale della forma scolpita. Vi è poi in lui un senso assai sviluppato della metafora scultorea, come ha osservato il critico inglese David Sylvester: *"le forme metaforiche di Moore rivelano somiglianze meravigliose e insospettite fra cose diverse, ma è come se si trattasse della rivelazione di una verità elementare: una volta riconosciuta, sembra inevitabile; può non perdere il suo mistero, ma perde il suo potere di sorprendere; sembra giusta e naturale, ragionevole, non bizzarra né discutibile"*.

Alla data del 1946 alle pareti del Palazzo Municipale di Campobasso, in occasione della già citata Mostra nazionale di pittura, le opere degli artisti molisani, tra questi Eliseo, Scarano, Trivisonno, Trombetta, affiancano quelle dei colleghi più celebri Guidi, Guttuso, Mandelli, Minguzzi, Rossi, Saetti, Vedova ed altri ancora: il clima che si respira nel capoluogo registra un nuovo, seppur breve, slancio in avanti. Il fervore acceso nel dibattito artistico nazionale sembra, però, non far presa nei salotti della borghesia locale, tantomeno nei circoli culturali ove spira ancora il respiro di un “patetico” verismo che condizionerà gli orientamenti futuri.

Gli anni Cinquanta

Il clima che vive l'arte italiana allo scadere del decennio quaranta, è acceso dal dibattito fra realisti e astrattisti, confronto che coinvolge anche le vicende dell'arte napoletana di quegli anni a Napoli. Sono gli stessi nei quali all'Istituto d'Arte ed all'Accademia di Belle Arti studiano due giovanissimi artisti molisani, Antonio Pettinicchi, allievo alla scuola di pittura di Emilio Notte e Walter Genua che frequenterà nei primi anni cinquanta il corso di scultura di Emilio Greco e di Antonio Venditti. Le pagine della situazione artistica napoletana dell'immediato dopoguerra sono segnate dalle vicende del Gruppo Sud³⁸, da quella fervida congiuntura di artisti ed intellettuali che ha rappresentato “ un momento decisivo di maturazione problematica, nel rapporto con una drammatica realtà sociale, tuttavia piena di speranze di rinnovamento...” (Enrico Crispolti).

È proprio sull'onda di quanto accade nella vecchia capitale del Mezzogiorno che prendono l'avvio e si formano i primi germi del dibattito dell'arte nel Molise: apre la strada Antonio Pettinicchi, legato all'area del realismo sociale, fortemente sollecitato da Paolo Ricci che lo inviterà alla Biennale di Venezia del 1956 insieme ad un nutrito gruppo di “neorealisti” napoletani quali Armando De Stefano, Antonio Tammaro e Augusto Perez presente con tre sculture e tra queste *Testa che ride* un bronzo del 1953. In quest'occasione l'artista di Lucito espone alcune acquaforti realizzate nel 1955, quali *Donne del Codacchia*, *Ragazzi del Codacchia* e *Paesaggio con maschere*, tutte ispirate da un approccio referenziale con il dato visivo, con la realtà, esasperata da un segno espressivo, denso di neri e di ombre già presente in opere quali *Partenza di due donne* presentata da Pettinicchi alla Mostra dell'Arte nella vita del Mezzogiorno, allestita a Roma nel 1953. Più tardi sarà la volta di Walter Genua formatosi alla scuola di Antonio Venditti: la sua adesione al dilagante “neorealismo” diversamente da quanto proposto nella

³⁸ Prima aggregazione napoletana nell'immediato secondo dopoguerra 1947-1950

pittura di Pettinicchi, è in direzione di un approfondimento della dialettica delle forme di un riscoperto arcaismo ben evidente in sculture quali *Spigolatrici* del 1954, *Cavallino* e *La famiglia* entrambe del 1955, quest'ultima forse tra le opere con le quali l'artista partecipa alla "Mostra Nazionale d'Arti Plastiche e Figurative" allestita al Chiostro dei Girolomini a Napoli nel 1956.

All'alba e nel corso del decennio Cinquanta la situazione artistica nel Molise, soprattutto a Campobasso, si può riassumere in tre precisi e ben delineati indirizzi di ricerca: da una parte vi è la pittura di tradizione, nel senso di una figurazione che trova il suo terreno facile nel suggestivo ed ammiccante dettato naturalistico e popolare il cui paladino resta Marcello Scarano. In quest'area, ove non mancano esempi di una qualità anche formale della pittura, si nascondono, per quella facile copertura di ignoranza che lievita nei salotti mondani, i pittori di quello che con grande lucidità, Antonio Cirino definisce "Il sottobosco"³⁹ dal titolo del volume.

Su un'altra sponda si attesta il lavoro, sollecitato anche dall'attività di denuncia politica, svolto dai "neorealisti" con alla testa Pettinicchi e Genua: è in quest'ambito che si formano e si nutrono quei giovani artisti che sul finale del decennio Cinquanta inaspriranno, fino ad esasperarlo, il confronto con la realtà culturale ed artistica locale.

La terza posizione è assunta dalla compagine astratta: essa non interpreta un vero e stanziale segmento delle vicende artistiche molisane, bensì è la misura della dialettica che guarda alle vicende nazionali ed internazionali, alla grande onda dirompente del gesto e del segno informale, del suo allarmante grido. Essa respira a fianco dei giovani, serpeggia nell'aria, sollecitando dall'esterno i focolai interni, vivi come piccoli ed irrequieti fronti:

³⁹ *Il sottobosco*, scritto da Antonio Cirino nel 1965, è un volume che, muovendosi tra le pagine della cronaca trascritta dai quotidiani del tempo, ci restituisce il clima e le tensioni di due decenni. *Il sottobosco* sintetizza, attraverso un'attenta ricostruzione cronologica, il clima di una realtà resa soffocata e stagnante da una mentalità borghese ricca di pregiudizi: l'autore si schiera dalla parte di quegli artisti che rompono con una "cultura fatta di piccole povere cose, di un pugno di nozioni, di scarsi problemi e molte ambizioni, lo specchio insomma di una classe che, dopo gli incubi e le paure della guerra, si era scoperta, quasi per distrarsi vocazioni artistiche e le assolveva e le alimentava con la passione ed insieme con la indulgenza che si riservano agli hobbies". Cirino ha saputo dare sostanza storica a volte guidato dall'intuito del cronista, ad una materia tutta nascosta nelle pagine mai scritte ricostruendo attraverso le vicende vissute da quelli che chiama gli *isolati*, (ad esempio Genua, Pettinicchi, Pizzanelli, Scarano, Giame ma anche i giovani Fiacco, Marotta, Ruggiero, Mastropaolo, ecc...), la vitalità di un territorio.

la figura chiave è quella di Antonio Venditti che già dal 1948-49 e fino al 1954 precisa la sua definitiva svolta dapprima verso l'assunzione di forme organico- astratte guardando a Moore attraverso Viani come nelle "composizioni" esposte a Roma nel 1951 in occasione della mostra "Arte astratta e concreta in Italia", poi la dichiarata adesione al concretismo (*Murale policromo* 1954) nell'ambito delle esperienze del M.A.C. napoletano⁴⁰.

Nell'area di ricerca che apre ad una sentita riflessione sulle possibilità offerte dall'astrazione guardano le scelte sia di Pace, sia di Marotta.

Il primo segnala, già con le opere realizzate sul finire degli anni Quaranta (*Autoritratto* del 1945 e *Paesaggio di Lugano* del 1951), una sua particolare attenzione, letta attraverso la pittura di Mafai al dettato proprio della pittura degli espressionisti della Brucke, studiati dal vero in occasione di un lungo soggiorno in Svizzera a metà degli anni Cinquanta. Tensione tradotta, in senso di approccio neonaturalistico, nel fugace attraversamento della poetica informale, come attestano le opere esposte alla personale allestita alla galleria "L'incontro" di Roma del 1958 quali ad esempio *Ghiaccio e fiori* o *Pittura* entrambe del 1957. In Svizzera l'artista scopre la lirica tensione di Klee, la sua rigorosa costruzione di un "assoluto" che fonda sul rapporto fra teoria e prassi: la linea, lo sviluppo del punto saranno i punti centrali sui quali l'artista di Termoli lavorerà dal 1959.

Diversa e più complessa la personalità di Gino Marotta: innanzitutto dalla partecipazione al Premio Anagni, è diretta ad un coinvolgimento complessivo e più radicato nel rinnovamento culturale locale. Si pensi al lavoro svolto in parallelo alle iniziative del periodico "Mazzamauriello" di cui disegna la testata, poi la frontale contestazione del qualunqueismo culturale nel quale lievitava "il sottobosco". La sua ricerca subisce, infatti, una decisiva svolta, in senso di rifiuto sia del facile compiacimento figurale proprio della pittura politicizzata di Scarano sia dell'invasione neorealista. Marotta si

⁴⁰ Il gruppo M.A.C. (Movimento Arte Concreta) di Napoli, 1950 – 1954 composto da Renato Barisani, Renato De Fusco, Guido Tatafiore e Antonio Venditti, dette vita al primo movimento d'avanguardia del meridione italiano negli anni del secondo dopoguerra. La loro proposta creativa volta su forme di pittura e scultura astratte, nata in un contesto culturale per lo più avverso, e dei suoi sviluppi ed apprezzamenti in collegamento con le similari ricerche nazionali ed europee del tempo.

trasferisce a Roma all'inizio della seconda metà del decennio: la sua pittura guarda già a soluzioni proprie dell'espressionismo astratto, come nel dipinto *Fiori* del 1957, approdato, poi, ad una sorta di assemblaggi materici come testimoniano le opere dal titolo *Il bandone* del 1959 esposta al "Premio Nazionale Scipione" a Macerata e *Il vigilante* del 1957 esposta alla mostra "*Burri. Gli artisti e la materia 1945-2004*" alle Scuderie del Quirinale di Roma (17 novembre 2005- 16 febbraio 2006)⁴¹.

Questi segmenti della nuova situazione artistica molisana degli anni Cinquanta si contrappongono frontalmente a quei pittori di finta tradizione che per motivi diversi si ritroveranno tra le fila della Bottega Molisana d'Arte della quale è presidente Vincenzo de Lisio. La "Bottega" rappresenta, forse l'ultima roccaforte della retorica naturalistica ben vista nei salotti, espressione della compiacente e falsa immagine della "terra solare e felicità rurale", ove la povertà e la miseria sono solo "inchieste parlamentari" ove i racconti di Jovine sono lontani ricordi della coscienza.

Nel 1955 hanno inizio le manifestazioni espositive di Termoli: le prime edizioni vedono, sotto l'elegia del "sottobosco", la partecipazione di quegli artisti che frequentano la "Bottega", per poi subire grazie agli slanci impressi da Achille Pace, una sostanziale svolta, con l'istituzione del Premio Nazionale, registrata nel 1960 e con la decisiva apertura alle nuove tendenze dell'arte italiana: la conferma di tale svolta è segnalata dalla presenza a Termoli di critici quali Calvesi, Ponente, Maltese e Vivaldi.

⁴¹ L'Azienda Speciale Palaexpo-Scuderie del Quirinale, in collaborazione con la Regione Umbria e la Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, presentano, nel decimo anniversario della scomparsa di Alberto Burri, la mostra *Burri. Gli artisti e la materia 1945-2004*. la mostra intende porre l'opera dell'artista umbro al centro di quella radicale trasformazione delle forme e delle tecniche artistiche che ha interessato la produzione internazionale a cominciare dagli anni Cinquanta, grazie proprio alle innovazioni da lui introdotte.

Alberto Burri (1915-1995) riprende e supera la tecnica del collage cubista e surrealista utilizzando direttamente i materiali della vita quotidiana, carichi di umanità e di memoria aprendo, in questo modo, inediti orizzonti all'arte contemporanea (il sacco di juta, gli stracci, il legno bruciato, le lamine in plastica bruciate e fuse con il saldatore, i fogli di latta martellati). Le idee enunciate a giustificazione di queste opere sono di natura esistenziale e riguardano l'angoscia metafisica, ma ciò che in realtà colpisce l'osservatore è il loro buongusto e la naturale sensualità.

Va dato atto della capacità che ha avuto Pace (trasferitosi a Roma nei primi anni Sessanta, nel 1962 è tra i fondatori del Gruppo Uno⁴²), cioè di aver dato vita ad una delle pagine, ancor oggi, più interessanti dell'arte italiana contemporanea.

Il decennio si chiude consegnando una situazione nel pieno di nuovi fermenti e di momenti espositivi: sullo sfondo vi è ancora, però il compiacente naturalismo che “assedia” le estemporanee organizzate ad Oratino nel 1958 e del 1959 dal pittore Edmondo Fatica; quelle di Bojano animate da Walter Genua, nonché le annuali mostre “nazionali” di pittura promosse dall'ENAL e dal comitato dei festeggiamenti Corpus Domini a Campobasso, a partire dal 1958, ed allestite nella Casa della Scuola “E. D'Ovidio”. Infine, l'ultimo evento che contraddistingue il 1959 è la “Mostra dei Giovani Artisti Molisani allestita fra il 30 Aprile e l'11 maggio del '59 al Centro Sociale per i Giovani di Isernia.

⁴² Il Gruppo Uno si fonda a Roma dopo l'incontro di alcuni artisti al premio Termoli 1962. Carrino, Uncini, Santoro erano stati premiati in quella tendenza “razionale” che il premio Termoli aveva espresso, Biggi, Pace, Frasca esponevano nella stessa mostra.

La giuria era composta da Argan, Bucarelli, Maltese, Menna, Ponente, Sossi, la cui linea di pensiero si manifestava nel credere ideologico che l'azione dell'arte e dell'artista incide nel momento storico in cui si produce e produce storia e che pertanto la ricerca deve rinnovarsi, non solo nel continuo superamento della proposta, pur nella coerenza della linea intrapresa dall'artista, ma proprio nella rigenerazione del rapporto e della contribuzione comportamentale ai contesti societari.

Per cui la ricerca di gruppo in arte, critica e consapevole, pone subito il problema della critica d'arte e del suo ruolo, e tanto si dibatte nei Convegni di Verucchio 1963 e 1964 a seguito della Biennale di San Marino “oltre l'informale”.

Ci si domandava infatti se la funzione della critica potesse ancora essere quella della mediazione interpretativa all'esterno, quando il processo analitico si instaurava già all'interno del fare arte e pertanto se la critica dovesse restare esclusa oppure a sua volta inserirsi nel momento produttivo.

Allo stabilirsi del diretto rapporto percettivo tra l'operare dell'artista e quello del fruitore, la critica “razionale” si collegava in seguito con le ricerche di informazione e di comunicazione, mirando per la ricerca “razionale” dell'arte, all'individuazione della strutturalità insistente nel linguaggio, nell'opera e nei procedimenti.

Gli anni Sessanta

I primordi del decennio sono contrassegnati da tre appuntamenti: a Campobasso è organizzata dall'ENAL, nella primavera del 1960, la “Seconda Mostra Nazionale di Pittura”; ad Isernia prende l'avvio il premio “Città di Isernia” con la “Prima Mostra Interregionale di Arti Figurative” (18-20 settembre 1960); a Termoli la Mostra Nazionale modifica il suo assetto, rinnovando l'impostazione della giuria, i criteri di scelta e soprattutto abolendo il dilettantismo.



Commissione del Premio Termoli 1960

Nella commissione figurano Calvesi, Ponente, Maltese, Vivaldi ed Achille Pace in veste di segretario. Sono presenti le opere di Rotella, Scajola, Turcato, Vedova, Santomaso, Brunori, Guttuso, Spazzan e Accardi oltre ai molisani Pace, Marotta, Pettinicchi e Genua.

Partendo da queste esperienze si vanno a porre le scelte operate dagli emergenti Lino Mastropaolo, Augusto Massa, Remigio Ruggiero e Libero Marinelli.

Nel 1964 Genua tiene al Palazzo della Prefettura di Campobasso una sua grande mostra personale.

Tra il 1965 ed il 1966 l'Associazione Molisana d'Arte organizza le mostre personali di Genua, Massa e Mastropaolo, tre artisti che hanno volto la loro attenzione verso la Pop Art, ufficialmente approdata in Italia con la Biennale di Venezia del 1964.

La situazione artistica regionale di questo periodo è documentata dalla “sezione Molise” del XII Premio Termoli⁴³ (1967) curata da Vinicio Saviantoni e Lara Vinca Masini. Alla mostra partecipano Fratianni già avviato da tempo verso una figurazione dagli accenni narrativi; Genua approdato ad una oggettualità che guarda ad esiti del nuovo realismo; Massa più attento a declinazioni di matrice pop; Mastropaolo, che con l’opera *Bersaglio n.1*, ripropone in chiave marcatamente pittorica la figurazione, narrativa ed ironica propria di un Kitay; Pace presente con *Itinerario 212* e *Itinerario 213*, Pettinicchi giunto ad una figurazione stimolata da una tensione astratto-espressiva; Pizzanelli, presente con i dipinti *Coplavirotto* e *Coletricutis*, indaga le possibilità di suggestioni analogiche suggerite dal ricorso all’uso di mascherine e dei colori dati con il nebulizzatore. Chiudono la sessione due sculture, *Danza di Pan* e *Organismo marino*, realizzate in cemento ed amianto da Antonio Venditti.

Il decennio si conclude con una ritrovata dialettica di confronto fra le varie tendenze presenti nel territorio: i movimenti di contestazione del 1968-1969 trovano un filo diretto con la figurazione di stampo guttusiano declinata ad Isernia da Battista insieme alle oggettualizzazioni neodadaiste, con le “ideologizzate” insorgenze di nuova figurazione presenti a Campobasso, con gli sviluppi di traiettorie astratte sobillate da Pace nei suoi frequenti soggiorni a Termoli.

⁴³ Nel catalogo della mostra *sezione Molise* pubblicato dall’editore Nocera in occasione del “XII Premio Termoli” si denota una volontà di emergere dal “sottobosco”, cercando di individuare attraverso, sia la scelta di campo perfettamente delineata, sia dal taglio dato ai brevi profili bibliografici di ciascun artista (Caruso, Genua, Massa, Mastropaolo, Mileti, Pace, Pettinicchi, Pizzanelli, Venditti), quella dichiarata volontà ad un confronto con il dibattito nazionale.

Gli anni Settanta

Nasce a Campobasso tra la fine del '69 ed il '70 il "Gruppo 70", formato da Walter Genua, Augusto Massa, Lino Mastropaolo ed Antonio Pettinicchi.

L'attività del Gruppo 70, al di là delle motivazioni estetiche, delle scelte formali ancora legate agli ultimi esiti di una nuova figurazione (di polemica politica), mira innanzitutto ad aprire un dibattito sul ruolo dell'arte e degli operatori delle arti visive nel territorio⁴⁴: l'obiettivo è dare uno scossone definitivo all'impalcatura di una cultura perbenista, acquiescente. Per certi versi l'azione del Gruppo 70 anticipa, negli intenti il diramato movimento dell'Arte nel Sociale nell'arte italiana nel corso del decennio Settanta. Il Gruppo 70 dà vita alla Galleria Punto-Situazione a Campobasso alla quale fanno seguito alcune collettive. Il Progetto del Gruppo si concluderà in pochi anni a causa di ristrettezze economiche e soprattutto per l'assenza di un mecenatismo locale.

L'impegno per un rilancio del dibattito politico e culturale vivo nell'area molisana, spinge Mastropaolo, Pettinicchi e Battista a farsi promotori della mostra "Verifica '74" allestita nella Scuola Elementare D'Ovidio. La mostra è impostata su sezioni che, anche se sinteticamente, analizzano le forze artistiche del territorio, dai più noti Marotta e Venditti alle nuove esperienze del giovanissimo scultore Michele Peri.

Nei primi anni Settanta l'editore Nocera avvia una serie di pubblicazioni d'arte, tra queste una cartella di litografie di Mastropaolo, dal titolo "*Eros+...*", presentate da Remo Brindisi e Gino Marotta con un contributo poetico di Giuseppe Rosato.

⁴⁴ Nelle battute iniziali del manifesto-programma del Gruppo 70 si legge: "L'operare nel filone della figurazione critica, ha come motivo di fondo il rifiuto dell'arte ludico-borghese da salotto, ed il rifiuto dell'arte tecnologica: fredda, esasperatamente estetizzante che vuole la supremazia della tecnica su quella della civiltà. Lo sperimentalismo oggi è fallito. È fallito perché non è andato oltre l'aspetto estetico delle cose e della ricerca di nuove possibilità". "La pittura – conclude il manifesto-programma – è uno dei mezzi che serve a far maturare le coscienze sui fatti e la realtà attuale; per cui oggi vi è una volontà consapevole da parte degli artisti che l'arte debba essere portatrice di nuove istanze che possono interessare sempre più larghi strati popolari".

Nell'ambito del Premio Termoli del 1975 è organizzata la prima mostra antologica dedicata ad Achille Pace.

Del 1976 è la mostra allestita nella fabbrica S.A.M. di Bojano che registra la presenza di quindici dei principali artisti della regione.

Nel 1978 è allestita ad Isernia, promossa dall'Arci-Gruppo Arti Visive, la manifestazione "Verifica 78", un'analisi della situazione dell'area isernina.

Tra il 1980 ed il 1981 Antonio Fiacco, la cui esperienza creativa fa riferimento ad una sorta di neoconcretismo che guarda ad Albers⁴⁵, tiene alcune mostre personali in Italia e tra queste a Campobasso, Isernia, Oratino e Casacalenda.

Il decennio si chiude, simbolicamente, con la morte di Antonio Venditti e di Alfredo Pizzanelli, avvenute nel 1981: scompaiono due artisti che hanno rappresentato nel Molise del dopoguerra e degli anni Cinquanta la dialettica della contemporaneità.

⁴⁵ Il lavoro di Josef Albers (1888-1976) riflette, in maniera assai tipica, l'atmosfera del Bauhaus: è sistematica e ordinata, ma anche sperimentale. Per esempio, egli si avvicinò molto alla psicologia della Gestalt e questo lo portò ad esplorare gli effetti dell'illusione ottica. Più tardi si sentì attratto dallo studio dell'influenza reciproca dei colori; i dipinti e le stampe della serie *Omaggio al quadrato*, che sono le sue opere più note, rappresentano esperimenti sistematici con il colore. Il lavoro di Albers è importante non soltanto di per se stesso, ma anche perché appare come il punto di convergenza di diversi atteggiamenti verso la pittura. I suoi quadri sono liberi, passivi, disancorati, fluttuanti, e precisamente questa passività si profila come tratto tipico dell'espressionismo postastratto americano.

Gli anni Ottanta

L'ottavo decennio del XX secolo⁴⁶ si apre nel Molise all'insegna della "Rassegna d'Arte Molisana" organizzata in occasione del Premio Termoli del 1980 e presentata in catalogo da Carmine Benincasa.

La rassegna si pone come obiettivo il censimento delle attività artistiche molisane, ma fallisce l'impostazione metodologica. Innanzitutto è l'approccio ad una realtà senza tener conto delle diversità antropologiche delle tre aree, nelle quali è possibile suddividere il territorio regionale, o meglio quella di Termoli, Campobasso ed Isernia.

All'insegna della conoscenza formale, della creazione di elenchi di nomi, la rassegna di Termoli ricalca la tradizionale logica di una politica culturale che non ha il coraggio di operare in senso progettuale, dando credibilità al dilettantismo.

Esperienza ripetuta nel dicembre del 1985 con l'organizzazione di un'ulteriore rassegna dei pittori e degli scultori presenti ed attivi nel territorio regionale, curata da Achille Pace. A quest'ultimo, nell'estate dello stesso anno, l'Amministrazione Comunale di Termoli dedica una mostra antologica, presentata in catalogo da Remo Brindisi, curatore della XXX edizione del Premio Termoli (27 luglio/14 settembre 1985), che porge l'attenzione sul "panorama dell'arte italiana giovane"⁴⁷.

⁴⁶ Gli anni ottanta sono anche quelli del "rampantismo", dell'edonismo smodato, spinto dal sistema pubblicitario delle riviste o del "si può leggere tutto, si può leggere in qualsiasi modo" come sosteneva Lyotard nel 1978 al convegno della critica d'arte tenuto a Montecatini.

⁴⁷ Nel catalogo della XXX edizione del Premio Termoli Remo Brindisi così descrive la situazione dell'artista: "a forza di vivere di meditazioni complesse sullo sviluppo antropologico, e quindi degli atti umani fondamentali, viene l'ipotesi che stia nascendo nell'Artista una nuova libertà di indagine che gli consente di inserirsi nella società con una sofferta ricerca di verità. Quasi masochisticamente e con caparbia autorevolezza egli si affanna appoggiato da una propria affinata diffidenza a certe proposte ideologiche a perseguire una sua logica determinazione, tesa a stabilire quali acquisizioni potrebbero oggi accendere la miccia dell'istinto. La cultura non si è più differenziata in sé con qualcosa di innovativo e le necessità dell'espressione artistica sono rimaste imbrigliate nella mente dell'artista riducendolo a "computer" della propria esistenza nozionistica, cioè memoria storica della cultura stessa. Come dicevo, l'Artista pensa sempre ad una ricostruzione storica dell'Arte ed in essa si dibatte da vero suddito, percorrendo i vari mezzi d'informazione e di tendenze. Necessariamente l'artista muore per castigatezza di sapersi "uomo d'arte".

Definire un proprio linguaggio comprensibile ai dettami mutevoli della cultura, diviene sempre più riduttivo nella resa finale e di tutto ciò ormai l'artista è consapevole e nello stesso tempo impotente,

Può sembrare un paradosso, ma il fallimento di tali rassegne di ricognizione sullo stato dell'arte nel Molise e le polemiche nate intorno ad esse, faranno da deterrente e poi da collante allo spontaneo movimento strutturato da temporanee aggregazioni che sul finire del decennio e nei primi anni Novanta, imprimerà un nuovo corso, di apertura al dibattito nazionale, sulla situazione artistica locale.

Il nuovo tracciato della recente storia artistica in Molise e, con esso, il dibattito per l'istituzione della Galleria d'Arte Civica è la mostra "Omaggio a Guttuso" organizzata in occasione dell'esposizione delle opere del maestro a Campobasso nel 1981.

Fanno seguito, e quasi tutte promosse, nel 1984, dall'Amministrazione Comunale di Campobasso, le antologiche dedicate ad Antonio Venditti, curata da Luigi Paolo Finizio ed allestita al convitto Mario Pagano a Campobasso; quella di Gino Marotta tenuta alla Galleria d'Arte Civica di Palazzo San Giorgio; la personale dei dipinti e dell'opera grafica di Antonio Pettinicchi ed infine quella di Domenico Fratianni. Un programma, questo, che vuole ricostruire la "microstoria" che è alla base del nuovo momento che vive l'arte in Molise.

Nel 1987 si costituisce il Gruppo di Orientamento, i cui intenti, come si legge nel manifesto-programma, sono di denuncia della "chiusura storica, la perdita della percezione delle trasformazioni in atto"⁴⁸.

poiché le riserve di un ulteriore processo di allestimento per una nuova proposta lo porterebbero ad un punto di partenza. Del resto, viviamo in una società post-industriale in via di stabilizzazione nella quale tutti i giochi sono stati fatti ed in parte consumati e le cui realtà di mutamento riguardano soltanto le strutture fisiche poiché quelle scientifiche, o meglio, creative, provenienti dalla cultura anch'esse, come per l'arte, sono esaurite. Il campo rimane a completa usura del manager che ne elenca la storia. L'Artista oggi è diventato un altro essere al servizio del mondo finanziario rigoroso nell'implacabilità di imporsi con mezzi non propri e, purtroppo, irrimediabilmente non più propri." La crisi di progettualità, come si usa dibattere oggi, elimina la previsione del futuro, il quale, non può più allo stato attuale interessare l'humus interiore, e da quella ferita, man mano più sanguinante, per una vita civile che si è andata creando intorno all'uomo, al quale tutta la cultura dal novecento ad oggi non interessa più e sa di doverla superare con i suoi impeti lancinanti di partecipazione umana. I nuovi modi di intervento in Arte sono utilità della pura cultura a coprire un periodo di transizione forse più lungo di quanto ci si aspetta. Esso è già popolato, ed è attraversato da artisti che operano nel campo etico-poetico, cioè quello che più tenne autonome e distinte alcune avanguardie apparse tra il 1950 e il 1962 in Italia e che per la loro pur fugacissima apparizione costituiscono veri momenti di avanzamento nella ricerca.

⁴⁸ Il Gruppo di Orientamento è formato da Barone, Cavone, Cecchi, Peri e Saquella che espongono presso la Galleria Civica d'Arte contemporanea di Termoli.

Un tentativo di risposta sarà operato, più tardi nel 1988, dagli artisti che fanno capo al sindacato Nazionale Arti-CGIL⁴⁹ Molise costituitosi nel Febbraio di quell'anno nell'organizzazione della mostra "Nuovaria 88"⁵⁰ con il patrocinio del comune. Progetto.

Analizzando le manifestazioni promosse nel corso del decennio in Molise, si rileva una vivacità caratterizzata da una sorta di "autogestione della promozione" da parte degli artisti, segnale di un'apertura che rifiuta lo schema della provincia, confermando un processo, in atto nel territorio nazionale, di riduzione delle distanze tra "centri" e "periferie".

Il decennio si chiude, quindi, all'insegna di una nuova linea di comportamento che prende le distanze dall'immagine piagnona, parassitaria dell'emarginato "artista molisano". Sul piano specifico del linguaggio gli artisti rivolgono la loro attenzione sia al ricco bacino degli archetipi, dell'aperto dialogo con il substrato antropologico, sia all'emotivo confronto con l'inquietudine che anima il quotidiano, sia con la seriale ripetitività del sistema comunicativo o sulla necessità di un approccio con la sfera lirico esistenziale⁵¹.

⁴⁹ Si costituisce nella CGIL la sezione molisana del Sindacato Nazionale Artisti. Il programma prevede l'elaborazione di un progetto capace di dare risposte all'organizzazione della cultura artistica attraverso l'attivazione di un laboratorio dove documentare cento dell'immaginario della regione.

⁵⁰ Sulle pareti del Centro polifunzionale di Campobasso sono allineate le opere di giovani artisti quali Barone, Borrelli, Cavone, Di Toro, Taralli, Gammieri, Gentile-Lorusso, Liccardo, Peri, Perrella, Perrotta, affianco ai nomi di presenze già note come Napoli, Genua, Mastropaolo e Petrocelli.

⁵¹ Sono gli indirizzi che connotano le scelte di Lino Mastropaolo che dà vita ad assemblaggi di legni, di carte, di tele sulle quali interviene con l'espressiva trama della pittura, ricostruendo sorte di mense sacrificali, di icone sulle quali si intrecciano elementi sacri e profani.

Strutture ed esperienze dell'Arte Contemporanea in Molise, gli anni 2000

Sensi Contemporanei in Molise: dalla cinquantesima esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia



Logo del catalogo *Sensi Contemporanei* contemporanea e alcuni tra i luoghi più suggestivi di quest'area spesso penalizzata del Paese. Dieci sedi espositive del sud che ripropongono le diverse sezioni presentate all'ultima "Biennale". Nel Molise è stata allestita quella intitolata *Movimento/Movimenti*, un'esperienza che ha consentito di confrontare i diversi modi di interpretare e usare l'immagine in movimento da parte degli artisti.

Alla regione Molise è stata concessa l'ambiziosa opportunità di ospitare una rassegna intensa e significativa tra quelle proposte nel panorama generale della Biennale.

La Biennale di Venezia per la prima volta si è resa disponibile a presentare le proprie esposizioni di arte contemporanea in un contesto diverso da quello originario e, in particolare, a condividere e sostenere l'impegno di quanti nel sud d'Italia operano in questo settore.

Sono dieci le città del sud d'Italia⁵² coinvolte nella manifestazione ideata da Francesco Bonami, un incontro tra l'arte

⁵² L'Aquila, Potenza e Matera, Reggio Calabria, Napoli, Campobasso, Bari e Lecce, Palermo e Bagheria.

Con questa operazione la regione Molise ha provato ad attivare un circuito virtuoso con la partecipazione responsabile dell'Università degli studi del Molise che costituisce il destinatario naturale per verificare operazioni culturali. La realtà dell'Ateneo, infatti, non poteva essere estromessa da questa opportunità di riflessione e di studio su un tema tanto importante come l'arte contemporanea.

Inoltre, per completare il senso di questa importante manifestazione, hanno affiancato *Sensi Contemporanei* due proposte autonome che hanno dato l'opportunità di valutare lo stato della produzione artistica locale con la mostra *Genius Loci*⁵³ e un concerto dell'Orchestra da Camera della Regione Molise.⁵⁴

⁵³ Genius Loci: una mostra che raccogliendo la produzione degli artisti molisani contemporanei assume il valore di censimento e verifica per le potenzialità che le arti visive potranno sviluppare nei prossimi anni. L'Assessorato alla Cultura della Regione Molise ha affidato l'incarico di curare la manifestazione allo storico d'arte prof. Lorenzo Canova dell'Università degli studi del Molise coordinato da un comitato scientifico composto da: Nino Barone, Achille Pace, Antonio Picariello, Ernesto Saquella.

⁵⁴ Il concerto dell'Orchestra da Camera della Regione Molise ha costituito un interessante momento di verifica dello stato della sedimentazione delle culture immateriali presenti in Molise. Il concerto diretto dal maestro Franz Albanese ha messo insieme le trame della musica colta contemporanea e gli strumenti "non usuali" attraverso i quali coniugare il senso di un'esperienza didattica.

Movimento/Movimenti

Per la prima volta viene presentata una selezione dei migliori film e video della cinquantesima Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, raggruppati in un unico luogo.

L'Università degli studi del Molise ha concesso gli spazi della facoltà di Giurisprudenza non solo per la centralità urbanistica rispetto al contenitore scelto in precedenza, per altro restaurato come previsto e immediatamente disponibile, ma anche per calare un evento di questo livello in un luogo di ricerca, dove giovani studenti e docenti hanno avuto il modo più diretto di partecipare ad un'epifania culturale unica.

Il progetto vuole offrire allo spettatore l'esperienza unica di poter vedere a confronto nello stesso contesto diversi modi d'interpretare ed usare l'immagine in movimento da parte di artisti contemporanei.

I video ed i film sono diventati negli ultimi dieci anni strumenti autonomi di espressione e comunicazione all'interno dell'arte contemporanea.

L'idea di raggrupparli in un percorso espositivo che ne identifichi le diverse possibilità e caratteristiche significa sottolineare il valore, l'importanza e la maturità di questo mezzo così particolare.

Movimento/Movimenti è una mostra che dà allo spettatore un tempo di fruizione molto particolare ed innovativo, trasformando lo spazio e sottolineando le caratteristiche architettoniche e sonore. La varietà dei video e dei film creati da artisti di diverse e distanti nazionalità offre al visitatore un'occasione unica per avvicinarsi in un solo momento a realtà altrimenti lontane e sconosciute. Questa speciale selezione riflette in modo chiaro e sintetico la profondità e la complessità di cui è stata testimone tutta la mostra *Sogni e Conflitti; la dittatura dello spettatore*⁵⁵.

⁵⁵ Partecipano alla mostra *Movimento/Movimenti* gli artisti: Johanna Billing, Mircea Cantor, Chen Shaoxiong, Juan-Pedro Fabra Guemberena, Ghazel, Felix Gmelin, Amit Goren, Kevin Hanley, Aida Ruilova, Doron Solomons, Su Mei Tse, Jaan Toomik, Shizuka Yokomizo.

Genius Loci

In coincidenza con la manifestazione “Sensi Contemporanei”, la regione Molise, in collaborazione con l’Università degli Studi del Molise, il Conservatorio Perosi, altri Enti e con il generoso contributo di alcuni artisti ed intellettuali riuniti in un rappresentativo comitato scientifico, ha promosso alcune iniziative culturali volte a censire e conoscere le realtà delle arti visive e della musica nella regione.

A Termoli è stata allestita la mostra “Genius Loci” curata da Lorenzo Canova, dell’ateneo Molisano, esperto animatore di avvenimenti artistici di livello internazionale, con il contributo di un comitato scientifico costituito da Nino Barone, Achille Pace, Antonio Picariello ed Ernesto Sequella. Sono state così raccolte numerose opere che, senza entrare nel merito di tendenze e specifici orientamenti artistici, hanno consentito un censimento di tutto quanto esiste e si agita nei diversi ambiti delle arti visive contemporanee del Molise.

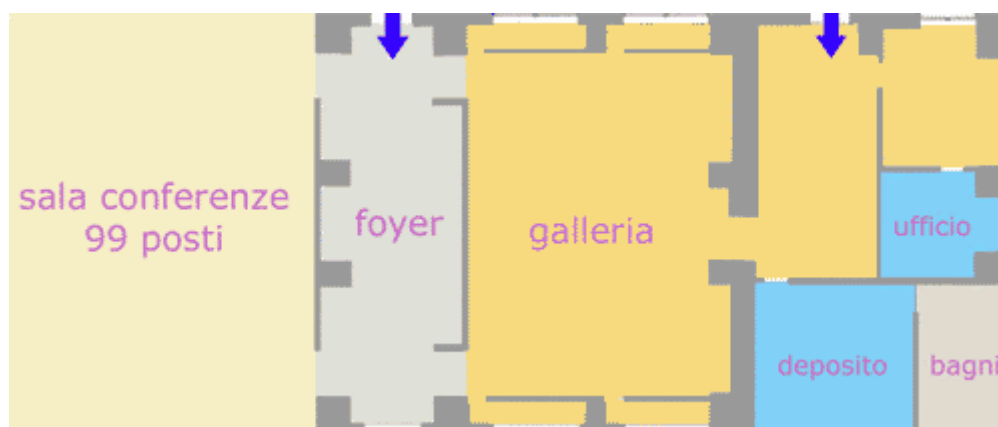
Seguendo l’intento di documentare le diverse anime della cultura e delle espressioni visuali italiane, la mostra Genius Loci assume un valore particolare, grazie alla sua volontà fondante di rappresentare una ricognizione “scientifica” e capillare delle presenze artistiche legate al Molise, un’analisi aperta che copre un vasto arco cronologico in cui sono raccolti autori nati tra gli anni Venti e gli anni Ottanta del secolo appena trascorso e pienamente attivi sulla scena attuale. Il fine è quello di registrare le presenze di artisti molisani ancora operanti nella loro regione, di autori nati in Molise ma che oggi lavorano in altre città o nazioni, di altri autori che hanno scelto il Molise come patria adottiva e come luogo di elezione⁵⁶.

⁵⁶ Partecipano alla Genius Loci gli artisti: Achille Pace, Edilio Petrocelli, Antonio Cimino, Elio Franceschelli, Ursula Manes, Vincenzo Mascia, Pasquale Napoli, Mauro Angelone, Guido Bresaola, Cosetta Mastragostino, Nazareno Serricchio, Tonino Petrocelli, Fernando Battista, Cristian Battista, Maria Grazia Colasanto, Americo de Laurentis, Andrea Di Pardo, Antonio Laurelli, Fabiola Mignogna, Massimo Palombo, Sara Pellegrini, Sabina Sacchetti, Fredy Lucani, Anna Lucani, Renato Marini, Luciana Picchiello, Nino Barone, Tito Amodei, Ermelindo Taralli, Dante Gentile Lo russo, Michelangelo Janigro, Michele Peri, Luigi Petrosino, Ernesto Sequella, Censino Ucciferri, Valter Genua, Giovanni Senatore, Carma, Angelo Cianchetta, Liliana Corfiati, Vincenzo di Biase, Nicola Di Pardo, Giovanni Iacoviello, Antonio Marcovicchio, Cornelio Prezioso, Giuseppe Raimondi, Mariangela Rigoglioso, Michele Carafa, Ettore Frani, Vanni Macchiagodena, Nicola Macolino, Luca Pace, Chiara Scarpone, Enzo Sebastiano, Michele

Il panorama che scaturisce da questa ricognizione è dunque quello di una grande varietà e di un'indubbia vitalità, e un'attenta valutazione dei fatti e delle personalità evidenzia complessivamente una situazione con le sue caratteristiche peculiari, ma che nella sua molteplicità appare pienamente consapevole dei linguaggi contemporanei, di quella ricchezza di stili e scelte espressive del presente di cui, complessivamente, l'arte in Molise fa parte a pieno titolo senza pericolo di chiusure e di provincialismi, pur conservando molto spesso originalità e caratteristiche peculiari che non dimenticano le qualità che segnano storicamente la percezione, molte "anime" e il DNA del proprio territorio.

Associazione culturale Limiti inchiusi

Nata a Campobasso agli inizi del 1994 con l'esigenza e la volontà di promuovere le arti visive nel Molise, ha realizzato nel corso di questi anni una serie di eventi culturali. In questi anni "Limiti Inchiusi" si è mossa articolando una serie di contatti con artisti e sodalizi associativi di altre regioni e nazioni, in modo da consentire agli eventi artistici progettati in Molise di essere conosciuti e spesso esportati in altri luoghi, oltre che frequentati.



Pianta della struttura "Limiti inchiusi"

L'associazione culturale fondata da Paolo Borrelli e Dante Gentile Lorusso ha perseguito, durante un decennio, l'obiettivo della denuncia degli spazi espositivi dedicati all'arte contemporanea della nostra regione, da qui il nome "Fuoriluogo" della mostra d'arte contemporanea più importante del capoluogo.

Tra le iniziative di maggior rilievo promosse vanno ricordate: nel 1994 la mostra d'arte contemporanea *You get what you see*, allestita negli spazi di Palazzo Falcione a Campobasso, successivamente spostata nel Palazzo Ràcani Arroni - Galleria d'arte Moderna di Spoleto ed in seguito nella Galleria dé Serpenti di Roma; nel 1995 la pubblicazione sul pittore Nicola Giuliani (Oratino, 1875 - Napoli, 1938) a cura di Maria Antonella Fusco, Dante Gentile Lorusso e Riccardo Lattuada, Edizioni Lampo, Campobasso; del 1996 è la

pubblicazione del libro di Paolo Borrelli *Gli spifferi del sentire - Quattro artisti nel disincanto* - Edizioni Joyce & Co. Roma, che traccia con puntualità il percorso di alcuni artisti molisani che hanno fatto un tratto significativo di strada insieme dalla fine degli anni Settanta fino alla metà del decennio successivo. Sempre nel 1996 ha inizio la prima edizione del *Fuoriluogo*, appuntamento di arte contemporanea ormai giunto alla decima edizione e diventato tra i più importanti della regione.

Nel 2002 nasce la Galleria Limiti inchiusi, diretta emanazione dell'associazione omonima che con puntualità registra un fitto calendario di mostre che analizzano a trecentosessanta gradi le tendenze artistiche più attuali, nazionali ed internazionali.

Nel dicembre 2002 e aprile 2003, per le Edizioni Limiti inchiusi, sono pubblicati i volumi *Uomini virtuosi - Il caso Oratino nella geografia culturale molisana* di Dante Gentile Lorusso e *Underground - avvistamenti fuoriluogo* di Paolo Borrelli.

FUORILUOGO

Fuoriluogo nasce a metà degli anni Novanta per sottolineare l'assenza di spazi espositivi nel capoluogo molisano, e denuncia con forza ed inalterata determinazione, ancora oggi, dopo dieci anni, il disagio e lo sconforto nel constatare la desolante situazione di un problema purtroppo tuttora irrisolto.

Dagli esordi fino ad oggi, la mostra Fuoriluogo ha proceduto con linearità alla tessitura di importanti relazioni con realtà del mondo dell'arte diffuse su gran parte del territorio nazionale e spesso anche internazionale. Si è, infatti, costruito e portato avanti attraverso di essa, un lento ma costante percorso progettuale di qualità al quale sarebbe impensabile rinunciare. Un progetto mediato che è partito dieci anni fa che ha prodotto mostre ed eventi d'arte contemporanea il cui risultato è stato quello di mettere a confronto artisti internazionali, nazionali e regionali in luoghi diversi rispetto a quelli "istituzionali" del mondo dell'arte. Si è dunque voluto, attraverso le varie edizioni, creare occasioni per incentivare nuove discussioni intorno all'arte e ai suoi confini.

In un luogo come il Molise, che ha visto i principali operatori culturali svolgere, spesso in totale isolamento, un lavoro faticoso e per nulla remunerativo, ancora oggi ci si scontra con irrigidimenti e particolarismi che non fanno certamente bene alla faticosa crescita culturale della regione.

Con il progetto *Il corpo elettrico*, a cura del critico d'arte Lorenzo Canova, la *Limiti Inchiusi* festeggia la decima edizione di questa non semplice avventura.

Il Fuoriluogo numero dieci è stato sostenuto dalla provincia di Campobasso, impegnata quale unico partner istituzionale, celebra il coronamento di un traguardo impensabile solo agli inizi degli anni novanta, periodo in cui la regione ha pur visto un grande fermento nelle pratiche dell'arte e nelle potenzialità che in essa allora erano ravvisabili.

La prima edizione del *Fuoriluogo* fu inaugurata sul finire del 1996 nel disadorno capannone industriale della birreria Blue Note a Ripalimosani e fu accolta con grande curiosità. La realizzazione della mostra fu possibile grazie all'impegno degli artisti e di quanti credevano nella necessità di creare un appuntamento d'arte contemporanea dove fosse possibile un libero confronto tra gli artisti e dove riaprire il dibattito sull'arte. L'annuale manifestazione, coerentemente con il suo iniziale spirito di ricerca e di apertura verso i nuovi punti di vista del fare arte, è stata attenta in questi anni alle proposte di giovani artisti molisani e soprattutto ha allargato il suo sguardo a quello che avviene oggi nell'arte contemporanea fuori dalla nostra regione, in Italia e in Europa, creando uno stimolante confronto con realtà spesso solo apparentemente lontane. In sintonia con il suo nome, Fuoriluogo allestisce le sue mostre in luoghi generalmente non usati come spazi espositivi, come la suggestiva chiesa romanica di San Bartolomeo a Campobasso, edificio a tre navate con scarse pareti in pietra calcarea, posto nell'antico abitato; il quattrocentesco Palazzo Ducale di Oratino, con le sue stanze spoglie e decadenti; la Pinacoteca dinamica, un vecchio capannone ubicato alle spalle del Palazzo Magno, sede della provincia di Campobasso; il Palazzo Chiarulli di Ferrazzano.

Fuoriluogo è un nome quanto mai appropriato se si pensa al contesto sociale e culturale in cui si opera; una realtà piena di tradizioni e diffidente verso proposte che, sia pure tra qualche difficoltà, hanno aperto una finestra senza compiacimenti sulle nuove sensibilità creative, cercando di sfuggire ai vecchi e nuovi stereotipi.

Fin dalle prime edizioni si è perseguito l'intento di incamminarsi nella direzione della ricerca contemporanea più attuale, attraversando in meditato equilibrio i percorsi ancora poco battuti delle ultime evoluzioni artistiche. Lo testimonia l'esempio della *Fuoriluogo 3* del 1998, dove gli artisti invitati rappresentano un mosaico di esperienze sulla ricerca artistica europea: Regina

Hubner⁵⁷ video-artista austriaca, Mette Perregaard⁵⁸ artista danese che utilizza la fotografia e Roger Kite⁵⁹ pittore inglese.

A questo si è voluto aggiungere una panoramica su ciò che accade in Molise, e precisamente si è dedicata una sezione della mostra dal nome *Fuoriluogo* alle presenze giovani dell'ultima generazione: Fiorella Bellocchio, Carmine de Soccio, Marco Fantacone, Fabiola Mignogna, Carlo Parente, Gianluca Parente, Marianna Ruggieri e Sabina Sacchetti.

Limiti Inchiusi ha generato per eterogenesi le mostre di *Fuoriluogo*, che nell'edizione del dicembre 1999 propone una libera versione, in figure, dei secoli del millennio appena trascorso con rielaborazioni pittoriche e concettuali affidate agli artisti.

Il loro supporto è il vetro e il metallo arancione dei bus urbani, dieci macchine fornite dalla Seac che si sono portate in giro giorno e notte, lungo il tragitto abituale, le interpretazioni degli artisti invitati⁶⁰.

Pannelli con mani oniriche che si intrufolano in scena, e corpi stampigliati sui Caravaggio fissati sui fianchi dei bus. Teste tagliate dalla *Vocazione di San Matteo* che hanno fatto compagnia ai passeggeri infreddoliti dal temibile gelo campobassano. Una "Red right hand" che si insinua nel dipinto che raffigura San Gerolamo e che sormonta una targa CB e un marchio di fabbrica Fiat sul posteriore di un bus. Teste imparruccate settecentesche e riproduzioni di sculture al lato delle facce cittadine degli anziani, degli uomini e delle donne in viaggio da un posto all'altro della città in un singolare gioco di

⁵⁷ Regina Hubner è austriaca e risiede stabilmente a Roma ove si è integrata nella locale comunità artistica. Il suo lavoro fatto di immagini proiettate che rendono fisico lo spazio, dunque, è tanto legato al suo ambiente di provenienza quanto a quello di adozione e insieme dall'uno e dall'altro prescinde – non sorprendentemente per chi parla più di una lingua e appartiene simultaneamente a due o più culture – per concentrarsi su tematiche che riguardano le esperienze di ognuno al di là delle differenze.

⁵⁸ Mette Perregaard è danese; giunta anche lei a Roma come borsista dell'Accademia di Danimarca. Nel 1996 Mette ha realizzato un lavoro intitolato *L'alibi della città* l'inizio della lettura di una Roma contemporanea compiuta con l'aiuto del cinema ma anche attraverso l'incontro con una quotidianità vista nel suo lato un pò nascosto, e filtrata attraverso un delicato umorismo.

⁵⁹ Roger Kite è inglese, vive e lavora a Londra; a Roma è stato borsista dell'Accademia Britannica e in Italia è tornato più volte, visitando luoghi diversi, fra cui in particolare l'isola d'Elba dove ha creato le opere che vengono esposte nella *Fuoriluogo 3*. Il rapporto di Roger con la pittura è di chi ad essa guarda con attenzione e desiderio da un altro luogo, da un altro clima, da un'altra condizione di luce, da un altro ritmo e stile di vita.

⁶⁰ Gli autobus dei secoli (dicembre 1999) di Pierpaolo Giannubilo: Paolo Borrelli (XV e XVII secolo), Carmine de Soccio (XIII secolo), Marco Fantacone (XIV secolo), Dante Gentile Lorusso (XII e XVIII secolo), Michelangelo Janigro (XI e XVI secolo), Gianluca Parente (XX secolo), Antonio Priston (XIX secolo).

scambi temporali. Gli autobus della città, che il contatto umanizzante e umano dell'uomo, ritoccandogli un pò l'abito e rifacendogli il trucco, ha sottratto ad un percorso ripetitivo che gli rende triste la vita – vuoti o pieni, lenti nel traffico o a velocità sostenuta- sempre uguale a se stessa.

Siamo giunti nel 2000 e continua il viaggio Fuoriluogo giunto alla sua quinta edizione. Caratteristica è l'introduzione al catalogo a cura di Antonio Ruggieri che parla di un "fuoriluoghismo" generale che invade non solo l'arte contemporanea, ma l'ambiente culturale in generale nel contesto regionale. Si evince, analizzando il testo introduttivo, la voglia di accettare la sfida del "fuoriluoghismo", infatti, Ruggieri afferma che si può abitare a Milano (Mancini) oppure a Roma (Mulière, Tamilia, Pietroniro) e con Barone, Borrelli, Gentile lo russo, de Soccio, Fantacone, Mascia, Presutti e Janigro che abitano nel Molise per condividere un'inezia anagrafica che in passato non è riuscita a farsi identità forte e comune, ma che adesso vive un'altra cittadinanza più globale e poliglotta (Ruggieri 2000).

Sull'enfasi di internet, intranet eccetera, Fuoriluogo 5 propone la sua povera, limitatissima e strategica rete fatta di telefonate in tempo reale e di disfunzioni postali.

La "rete" ospitata dal 2 al 23 settembre 2000 nella chiesa di San Bartolomeo a Campobasso vive al di qua della tecnologia che dà senso alle reti contemporanee. È fatta di accenni, di suggerimenti, di incontri casuali e di simpatie. È stata costruita con risorse limitatissime e con la storica decorosissima sensibilità di chi "agisce localmente ma pensa globalmente" interpretando, senza potere, l'unica fisionomia plausibile per il Molise degli anni venturi.

Organizzata e curata in completa autonomia come di consueto, la mostra Fuoriluogo 6⁶¹ è stata allestita in due spazi espositivi del capoluogo. Partecipano a questa edizione tre artisti inglesi⁶² della nuova generazione.

⁶¹ la mostra Fuoriluogo 6 è stata dedicata al pittore Marcello Scarano (Siena 1901 – Campobasso 1962) in occasione del centenario della sua nascita (1901-2001).

⁶² Fra i paesi europei che hanno investito molto nelle arti contemporanee, la Gran Bretagna è senza dubbio quello in cui l'investimento ha prodotto i maggiori risultati: se già negli anni Ottanta l'arte inglese era vista con interesse, dopo il 1988 si è imposta a livello mondiale. Le ragioni di questo

espongono nella Chiesa Romanica di San Bartolomeo a Campobasso James Fisher, Judith Frost e Rachel Inman; tre artisti di generazioni diverse e dalle pratiche diverse. I lavori di Fisher, Frost e Inman riflettono i caratteri dell'arte britannica odierna: la consapevolezza linguistica di materiali e strumenti, svincolata però da ogni rigore astratto e capace di leggerezza e giocosità.

La mostra Fuoriluogo ha dato la possibilità ai tre artisti di scoprire una realtà molto diversa da quella londinese come da quella romana, e di rispondere al luogo secondo il loro approccio culturale e personale.

Nella Galleria Civica di Palazzo San Giorgio sempre a Campobasso sono esposte invece le opere di alcuni tra i più interessanti artisti molisani⁶³.

Continua la sfida dell'associazione campobassana nel 2003, la quale ripropone per l'ottavo anno consecutivo l'idea stabile di "luogo" per aprirsi al "non luogo". *Afritalia* (parola coniata dalle parole Africa e Italia) che dà il nome al Fuoriluogo 8 è un momento straordinario per conoscere un gruppo di artisti provenienti da diverse aree dell'Africa, attivi per lo più al di fuori del proprio territorio di origine, le cui opere sono esposte per la prima volta nella nostra regione.

La mostra vuole essere un'indagine su un mondo lontano da noi solo geograficamente, un'occasione per valutare maggiormente lo straordinario patrimonio culturale di un continente antico e ricchissimo di civiltà; in realtà sempre più importante per l'apporto che non da oggi riveste sulla nostra cultura. Un evento che costituisce una rara opportunità per comprendere ed apprezzare l'arte contemporanea africana della diaspora, ma anche per riflettere e per non dimenticare che l'Africa rappresenta l'origine dell'umanità.

Due le mostre programmate per Fuoriluogo 8: *Afritalia*⁶⁴, a cura di Mary Angela Schroth, allestita nella chiesa romanica di San Bartolomeo e nella

successo sono molteplici. Di primaria importanza è senza dubbio la qualità della formazione artistica di livello universitario: la preparazione tecnica scientifica (pittura, scultura, video, film, computer, pratiche intermediali) procede di pari passo con quella culturale, in presa diretta con il dibattito teorico internazionale. Altro aspetto essenziale è quello degli spazi espositivi. Per stimolare la crescita di una comunità artistica non v'è modo migliore che favorire una molteplicità e pluralità degli spazi.

⁶³ Espongono alla Fuoriluogo6 gli artisti molisani Paolo Borrelli, Paolo Cardone, Carmine de Soccio, Gabriele Fanelli, Marco Fantacone, Ermelindo Faralli, Dante Gentile Lorusso, Michelangelo Janigro, Vincenzo Mascia, Mauro Presutti, Antonio Priston.

Galleria Limiti Inchiusi all'interno del palazzo ex ONMI a Campobasso, e *41° parallelo –longitudine 14,7/ latitudine 41,6*⁶⁵ (titolo scelto in riferimento alle coordinate geografiche del nostro capoluogo di regione) allestita nella Sala 1 a Roma⁶⁶.

L'idea di combinare una selezione di artisti contemporanei dell'Africa insieme con il gruppo artistico Limiti Inchiusi di Campobasso rappresenta un doppio contributo per sottolineare alcuni aspetti comuni.

Forse il più ovvio di questi aspetti è la parola migrazione perché inerente sia agli artisti africani che molisani. Tutti gli artisti presenti all'esposizione hanno presentato lavori che comunicano l'idea di migrazione utilizzando mezzi artistici altamente sofisticati. La loro importanza è rilevante non solo perché artisti africani, ma anche per il notevole contributo che hanno dato e continuano a dare all'arte contemporanea italiana.

Un'altra caratteristica in comune con gli artisti africani e la controparte molisana riguarda l'idea del radicamento. Per quanto gli artisti africani siano attenti a non cadere nell'identità esotica e primitiva, tuttavia nel loro lavoro restano imprescindibili le radici africane.

Si giunge così a Fuoriluogo 9⁶⁷, curata ed allestita dalla Limiti Inchiusi e Roberto Bencivenga in collaborazione con la Benciv Art Gallery di Pesaro. Le variegate schegge creative raccolte in questa mostra, costituiscono perturbanti presenze per l'arte odierna e i suoi sistemi; esperienze che disegnano il profilo, assolutamente temporaneo, di situazioni in progress che respirano l'aria di una moderna Babele, in cui la platea di riferimento è in continuo rinnovamento. “Una Babele disordinata, confusionaria...” come sostiene Massimo Bignardi nel catalogo della XIV Quadriennale – Anteprima - Napoli, interprete,

⁶⁴ Partecipano ad *Afritalia* gli artisti africani: Theo Eshetu, Claire Gavronsky, Fathi Hassan, Ali Kichou, Bertina Lopes, Rose Shakinovsky, Arthur Simms, Gorge Zogo.

⁶⁵ Partecipano a *41° parallelo –longitudine 14,7/ latitudine 41,6* gli artisti molisani: Michelangelo Janigro, Ermelindo Faralli, Dante gentile Lo russo, Paolo Borrelli, Fausto Colavecchia, Gabriele fanelli, Marco Fantacone, Vincenzo Mascia e Mauro Presutti.

⁶⁶ Significativa risulta essere la collaborazione con la Sala 1, un'Associazione culturale – fondata nel 1970 dallo scultore molisano Tito Amodei – dedita sin dagli esordi alla ricerca sperimentale nell'arte contemporanea. Uno spazio storicamente noto nel panorama artistico nazionale, non solo per la sua intensa attività, ma anche per la suggestiva collocazione nel complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa nella Piazza di San Giovanni in Laterano.

⁶⁷ Campobasso, 11 settembre – 20 ottobre 2004

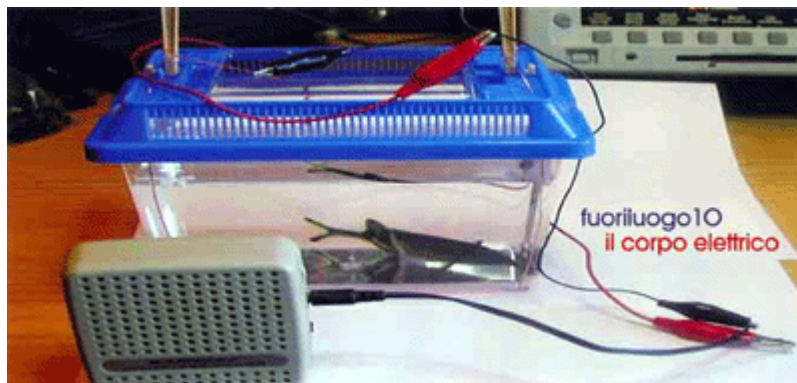
insomma, di un continuo rinnovamento, capace di trasmettere sempre nuove letture del mondo contemporaneo, spaziando attraverso la diversità: dalla pittura declinata a volte nell'esperienza digitale alla scultura, dalle indagini metropolitane affrontate mediante il video alle contaminazioni tecnologiche, fino alle tematiche urgenti della migrazione.

Per questo motivo l'immagine simbolica che caratterizza la mostra del 2004, è un fagotto, un involucro formato da un antico panno (mantrella), tessuto da mani abili e sapienti, legato in alto per i quattro angoli, capace di contenere e conservare il calore degli alimenti che quotidianamente le donne portavano ai loro mariti impegnati nel duro lavoro dei campi. In questa mostra allestita negli spazi della Pinacoteca Dinamica, un vecchio capannone ubicato alle spalle di Palazzo Magno, sede della Provincia di Campobasso e della Galleria Limiti inchiusi presente nel Palazzo ex Onmi, sono ospitate le opere degli undici artisti selezionati.

Luoghi ed opere da vivere per un evento che diventa una straordinaria opportunità per scoprire e conoscere da vicino la ricerca dei nuovi linguaggi visivi, con la speranza di avvicinare sempre più gente allo straordinario modo della creatività.

Sono documentate in mostra, sotto la cura degli artisti dell'Associazione Culturale Limiti inchiusi e di Roberto Bencivenga, oltre che dai testi in catalogo di Stefano Verri, Paolo Borrelli e Dante Gentile Lorusso: le pitture dell'australiana Jenny Watson; i ritratti, tecniche miste in bianco e nero che alludono alla fotografia della statunitense Haidi McFoll; le fotografie di Luigi Caiffa, quelle dagli sguardi obliqui, utopici di Stefano Scheda; la magia delle pitture e delle installazioni dell'egiziano Fathi Hassan, ancora la pittura, declinata con tecniche diverse ma spesso dialoganti tra loro degli artisti italiani, quella colta di Gianluigi Colin, quella essenziale e sognante di Oliviero Rainaldi, quella materica del partenopeo Ciro Palladino e le scritture pittoriche di derivazione informale di Roberto Micheli; da contraltare i video metropolitani del giovane Stefano Ronci e le intriganti e complesse sculture di Carlo Moschella.

La rassegna festeggia la sua decima edizione con la mostra “Il corpo elettrico” curata da Lorenzo Canova



(professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università del Molise) in collaborazione con Maria Cristina Bastante, un'esposizione che riunisce diciotto artisti di diverse generazioni e che presenta un doppio omaggio a due autori di origine molisana, Titina Maselli, recentemente scomparsa, e Gino Marotta: due protagonisti dell'arte italiana e internazionale che, dagli anni Cinquanta in poi, hanno anticipato molte delle più innovative ricerche attuali.

Il progetto intende riflettere sulla “rivoluzione” elettrica imposta dalla radio, dalla televisione e dal computer, media che hanno completamente modificato il rapporto dell'uomo con il mondo, trasformando la nostra stessa nozione di tempo, imponendo un tempo “simultaneo” dove gli eventi e la vita quotidiana appaiono essere assorbiti in una sorta di moto concentrico che sembra aver trasformato la stessa visione del nostro corpo, come nella profetica spirale teorizzata da Umberto Boccioni, in cui il corpo umano in movimento si fondeva all'ambiente e al paesaggio circostante per simboleggiare la rivoluzione della nuova era del dinamismo e dell'elettricità. Il titolo si ispira così ad un verso di Walt Whitman ripreso da Ray Bradbury, e allude al senso della nuova edizione di Fuoriluogo, che, per la prima volta, è quasi interamente dedicata al rapporto tra arte e le nuove tecnologie elettroniche, e in particolare digitali, utilizzate nel campo fotografico, dell'animazione e del video, esponendo alcuni artisti attivi a livello nazionale e internazionale.

La mostra vuole pertanto ragionare sui cambiamenti indotti dalla straordinaria metamorfosi che l'informatica sta determinando in tutti i campi della creatività umana, e in particolare delle produzioni visive, causando un

vero e proprio allargamento dei confini che hanno a lungo delimitato le varie arti e provocando un eccezionale processo rinnovatore, forse soltanto ai suoi inizi, in cui le tecniche e le forme espressive si potranno fondere costruendo nuovi linguaggi e campi di sperimentazione.

Sarà dunque analizzato il lavoro di autori che lavorano su arti e generi definiti per modificare i loro codici costitutivi e i loro elementi strutturali grazie alle possibilità offerte dalle nuove tecnologie digitali e dalle loro sempre più sofisticate possibilità di intervento e di progettazione. La mostra è divisa in due sedi, Palazzo Chiarulli a Ferrazzano e la Galleria Limiti Inchiusi di Campobasso.

Il percorso nel Palazzo Chiarulli di Ferrazzano parte così da Titina Maselli - che con la sua pittura ha precorso le soluzioni dell'arte digitale raccontando nelle sue opere le immagini "di massa" dello sport, e la vita notturna ed "elettrica" della nuova metropoli contemporanea- e dal celebre artista campobassano Gino Marotta, protagonista della Pop italiana, che tra i primi in Europa ha intuito la direzione "tecnologica" della scultura contemporanea e ha sperimentato le possibilità offerte dal laser con i suoi quadri "elettrici" di luce colorata. Le opere di Maselli e Marotta vogliono dunque rappresentare un collegamento simbolico con le opere di video, digitali e di animazione presentate nelle sale del suggestivo edificio storico in un allestimento che presenta altri sedici autori che muovono emblematicamente da Mario Sasso, poliedrico pioniere delle ricerche sul video in Italia e autore di moltissimi lavori per la televisione che hanno anticipato le più attuali ricerche elettroniche.

Incontriamo poi autori nati tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta che lavorano su problematiche differenti, a partire dalle opere dell'iracheno Ali Assaf (che vive e lavora a Roma dal 1974) sulla memoria storica e sul destino della sua terra d'origine e sulle grandi migrazioni contemporanee, continuando con il lavoro sul cinema realizzato da artisti come Francesco Carone e Heinrich Gresbeck che prelevano e modificano fotogrammi di film come Frankenstein di James Whale o Shining di Stanley Kubrick, in indagini prossime alle

composizioni visionarie di Floria Sigismondi e di Maura Biava e alle immagini dedicate allo star-system da Federico Solmi e da Luigi Grandillo.

Il progetto si sofferma anche sulle grandi questioni dell'ambiente e delle biotecnologie e delle metropoli contemporanee, con le opere di Stefano Cagol, Fausto Colavecchia, Luca Matti, Andrea Melloni e di Silvano Tassarollo, dedicate ad una natura trasformata, manipolata e stravolta dall'umanità e alle ambiguità delle mutazioni urbane. Un'altra sezione del progetto è riservata invece alla memoria personale e collettiva dell'uomo, con le animazioni di Iaia Filiberti, dove l'ironia nasconde una profonda riflessione sulle dinamiche del mondo attuale, di David Fagioli, che rappresenta una classicità emblematicamente divorata dalle fiamme, e di Antonio Riello, con un video dedicato alle tragiche trasformazioni di una città divorata dalla Seconda Guerra Mondiale come Vienna, luogo simbolico degli scontri e dei drammi del Novecento.

Gli spazi della galleria Limiti Inchiusi di Campobasso presentano invece altri quattro grandi quadri di Titina Maselli e un'installazione di Gino Marotta per arricchire l'omaggio ai due maestri aperto dalle opere esposte a Ferrazzano.

Il catalogo bilingue in italiano e in inglese, pubblicato dalle Edizioni Limiti Inchiusi, comprende testi di Paolo Borrelli e Dante Gentile Lorusso dell'Associazione Limiti Inchiusi, di Maria Cristina Bastante, storica dell'arte e critica d'arte, di Flavia Monceri, Professore Associato di Filosofia Politica dell'Università del Molise, di Lorenzo Canova e le biografie degli artisti in mostra.

MACI

Il MACI (Museo d'Arte Contemporanea di Isernia) inaugura nel marzo 2004 con *"L'arte in testa, sottotitolo Storia di un'ossessione da Picasso oltre il 2000"*: oltre ottanta opere esposte, nel tentativo di offrire al pubblico molisano uno spaccato plurale delle fenomenologie contemporanee.

Nel dicembre 2004 è seguita la personale di *Mario Schifano* negli anni Ottanta, un momento particolarmente creativo ed intenso della sua opera.

Nell'estate del 2005 è stato proposto il progetto *ISART*, rassegna di artisti molisani.

L'ultimo evento, con il quale il MACI ha inaugurato il 2006, è la prima mostra italiana dedicata al *Normal Group*.



L'arte in testa: storia di un'ossessione da Picasso oltre il 2000

Con la mostra *L'arte in testa* apre al pubblico il museo d'arte contemporanea della Provincia di Isernia diretto da Pietro Campellone. Si tratta dell'inaugurazione del primo nucleo di un progetto più ampio di un'offerta museale della Provincia.

Da Picasso ai più giovani la mostra esplora, scruta e indaga i principali percorsi dell'arte attuale, con un'unica, multiforme musa: la passione, il percorso, il sogno (ma anche l'incubo), la trasposizione della materia tanto intensa da assorbire in sé talvolta anche l'artista.

In una parola ossessione, l'unico percorso, l'unico desiderio: in testa solo l'arte.

La mostra vera e propria si divide in otto sezioni per quasi cinquant'anni di storia. Le opere sono state scelte tenendo conto di alcuni criteri. Il primo, offrire al pubblico uno spaccato sufficientemente veritiero dei principali movimenti e interpreti italiani ed internazionali, in un corretto equilibrio tra le più importanti proposte sul piano internazionale e le presenze significative emerse o emergenti nel nostro Paese. Il secondo, scandagliare il collezionismo ad Isernia e nella sua provincia, un luogo finora non considerato centrale all'interno del sistema italiano ma non per questo dedito a pratiche minori. Una parte rappresentativa delle opere esposte appartengono alla costituenda collezione permanente del MACI, altre sono state generosamente concesse dai collezionisti locali, e quindi integrate con prestiti di prestigiose gallerie e importanti raccolte nazionali ed internazionali. Il terzo si ispira invece al titolo della mostra stessa.

L'arte in testa è insieme una realtà e una metafora. In senso figurato la testa è il *leit-motiv* ritornante ed ossessivo, il collante iconografico del progetto: e quindi in tal senso potrebbe apparire una rassegna di volti e ritratti (alcuni molto celebri come la Marilyn di Andy Warhol, lo still life dal Video

Stromboli di Marina Abramovic, così bello e ricco di significato da essere stato scelto ad immagine di copertina).

Il percorso della mostra si apre idealmente con due opere di Picasso, artista simbolo del Novecento, la figura chiave in cui si condensano tutte le tematiche portanti dell'esperienza artistica del secolo scorso, una sorta di dedica al nume tutelare dell'avanguardia.

La mostra quindi prosegue toccando momenti cruciali, come la stagione della Pop Art, rappresentata tra gli altri da opere di Andy Warhol e Tom Wesselmann, e quella dell'arte concettuale internazionale, con opere di Joseph Beuys, Marina Abramovic, Salvo, Luigi Ontani, e dell'Arte Povera, con Giulio Paolini e Michelangelo Pistoletto. La svolta pittorica della Transavanguardia è rappresentata dai cinque protagonisti, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino, mentre sul versante americano, fa da contraltare il neo minimalismo e la Graffiti Art con Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, aprendo a quell'attitudine urbana che segnerà profondamente l'arte verso il 2000, in particolar egli artisti che usano la fotografia come mezzo primario d'espressione (es. Andres Serrano, Cindy Sherman, Georgina Starr, Nan Goldin).

L'articolato scenario dell'arte italiana degli anni '90 si apre con alcune opere di Vanessa Beecroft e Francesco Vezzoli (tra i più noti sul panorama internazionale) anticipa la fine del percorso, che si conclude con uno sguardo sulla produzione più recente attraverso le opere di giovani come Andrea Salvino, Francesco Jodice, Gabriele Picco, Daniele Galliano.

Mario Schifano

Dopo la grande esposizione inaugurale “L’arte in testa - storia di un’ossessione da Picasso oltre il 2000”, il Museo d’Arte Contemporanea di Isernia presenta una importante selezione di quadri degli anni Ottanta di Mario Schifano.

Negli anni Ottanta per la prima volta da quando ha cominciato a lavorare Schifano si trova in un universo dove la pittura non è più un’eccezione ma la regola. I quadri dipinti da Mario Schifano in questo decennio si inseriscono dunque in un tessuto particolarmente ricettivo per la pittura e, soprattutto, devono essere letti in rapporto al forte impatto della Transavanguardia italiana ed internazionale.

Questo periodo di intensa pittura retrospettivamente va letto come uno dei più vitali e creativi nell’intero percorso di Schifano, in cui l’irregolarità, la discontinuità, la disinvoltura stilistica fanno da contraltare al mood pittorico dell’epoca. La sua pittura tende alla sintesi e all’asciuttezza e, fidandosi unicamente dei propri mezzi, può fare a meno di ulteriori impalcature teoriche. È una pittura che origina dal puro talento, che non esclude l’incidenza del caso e che considera il progetto come un punto di partenza, non un teorema da dimostrare.

Per Mario Schifano la pittura è stata un credo assoluto, il perno attorno a cui far ruotare tutta la sua ricerca, un linguaggio da utilizzare forzandone i limiti, tra compressioni ed espansioni, bugie e tradimenti.

ISART

Sintonizzati in pieno sui concetti di locale e globale ha preso vita ad Isernia (dal 2 luglio al 30 ottobre 2005) il progetto ISART. Nella prima lingua mondiale, l'inglese, ISART vuol dire "è arte", concetto facilmente proponibile a un pubblico internazionale, ma ISART anche l'acronimo di Isernia + Arte.

Il concorso è stato indetto senza vincoli particolari, aperto a diverse generazioni di artisti con esperienze opposte o complementari. La qualità delle opere e dei progetti proposti è il primo termine di giudizio, al fine di accumulare situazioni magmatiche, non allineate, specchio fedele di un territorio sorprendente se si conta che il Molise, composto da due sole province, ha offerto circa cento risposte di altrettanti artisti per il concorso.

Collaborano, alla selezione degli artisti più meritevoli⁶⁸, i critici Fabio Cavallucci⁶⁹, Maurizio Sciaccalunga⁷⁰ e Luca Beatrice⁷¹ al fine non tanto di garantire trasparenza e pluralità di vedute, quanto piuttosto di informare due realtà nazionali sull'esistenza del MACI e sull'arte in Molise oggi.

ISART ha prodotto una vera e propria ricognizione sul territorio regionale, per far emergere ciò che è più interessante nella produzione di arte contemporanea, in una regione che soffre di notevoli disagi, sia in termini di comunicazione sia in termini di opportunità per i giovani e meno giovani.

Lo scopo di ISART è di far riconoscere il merito artistico-culturale di chi opera in Molise oltre i confini della stessa regione, in campo nazionale ed internazionale. Maggior credito anche per far fronte alle richieste di

⁶⁸ Gli artisti selezionati per ISART sono: Emanuele Beltramini, Paolo Borrelli, Fausto Colavecchia, Emanuela de Notariis, Giulia Di Filippi, Barbara Esposito, Enrico Falcinelli, Marco Fantacone, Ermelindo Faralli, Elio Franceschelli, Ettore Frani, Dante Gentile Lorusso, Ernesto Liccardo, Elena Maglione, Maria Helena Manzan, Pasquale Mastropaolo, Pietro Miraglia, Francesco Morgillo, Michele Peri, Mauro Presutti, Irene Ragusa, Valentino Robbio, Michela Scioli, Nazareno Serricchio, Vincenzo Ucciferri.

⁶⁹ Fabio Cavallucci, critico d'arte, direttore della Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento, curatore di alcuni tra i progetti più originali anche al di fuori del tradizionale schema espositivo (la laurea *honoris causa* in sociologia a Maurizio Cattelan, il trekking sulle Dolomiti, di recente la mostra *Interessi Zero* sul rapporto tra arte ed economia).

⁷⁰ Maurizio Sciaccalunga, critico d'arte, giornalista, redattore del mensile *Arte*, curatore impegnato soprattutto sul versante della giovane arte italiana.

⁷¹ Luca Beatrice, critico d'arte e professore all'Accademia di Brera.

interscambio con altre nazioni pronte ad accogliere i “prodotti artistici” della nostra terra.

Inoltre, bisogna sottolineare che è atipico che un museo proponga, accanto a manifestazioni di grande rilievo, un contenitore-stimolatore per artisti ancora poco conosciuti in campo nazionale ed internazionale.

Normal Group

Sabato 14 gennaio 2006 è stata inaugurata presso il M.A.C.I. Museo d'Arte Contemporanea Isernia, la mostra "Normal Group". La mostra rappresenta la prima vera retrospettiva sul movimento nato a Düsseldorf nel 1979, e presenta una ricchissima selezione di opere storiche del gruppo Normal e dei suoi fondatori, i cechi Milan Kunc e Jan Knap e il tedesco Peter Angermann, dalla fine degli anni settanta fino ad oggi.



Catalogo della Mostra

Il gruppo Normal nasce nel 1979, lo stesso anno della Transavanguardia italiana e dei Neue Wilden in Germania. Kunc, Knap e Angermann operano in seno al ritorno alla pittura in maniera ironica e leggera. Le loro tele, prodotte a più mani o individualmente, comunque firmate a nome del gruppo, sono universi esotici o metropolitani, sgargianti e carichi di icone riconoscibili, che affondano la propria forza comunicativa nella facilità di confrontarsi con il pubblico, lontano da vezzi intellettualistici e interessati piuttosto a rinnovare e ritrovare il concetto di

bellezza. Fu Milan Kunc a scegliere come compagni di avventura il tedesco Peter Angermann e Jan Knap, ceco come lui: questi tre pittori, che si erano conosciuti durante gli anni di studi accademici a Düsseldorf, docenti Joseph Beuys e Gerhard Richter, avevano in comune soprattutto l'avversione per le tendenze intellettuali e minimali con le quali i loro compagni li ossessionavano.

Nel 1980 il gruppo Normal realizza una delle opere più famose al Times Square Show, altre azioni di pittura saranno poi eseguite alla Biennale di Parigi e in Germania. Simili a grandi cartelloni pubblicitari, i loro dipinti presentano uno stile narrativo e straordinariamente ironico: dalle storie dell'Antico Testamento alle cronache di attualità, dalle fiabe per bambini fino alla rilettura di un socialismo stravolto dal libero mercato. Oltre ad una ricchissima selezione delle opere del gruppo Normal, la mostra include anche opere recenti di Milan Kunc, Jan Knap e Peter Angermann⁷².

⁷² La mostra, presentata per la prima volta a Praga in occasione della Prague Biennale 2 (26 maggio - 15 settembre 2005), ospitata in seguito dal Trevi Flash Art Museum (11 dicembre 2005 - 8 gennaio 2006), dal 14 gennaio 2006 si è spostata al MACI, Museo d'Arte Contemporanea di Isernia.

La Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea di Termoli: dagli anni Novanta ad oggi

Da diversi anni la Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea, nota col nome di *"Premio Termoli"*, ha modificato la propria formula artistica. Concepita negli anni Sessanta come Premio per l'acquisto di opere per la costituenda Galleria Civica, ha consolidato negli anni Settanta questa fisionomia, rinunciandovi nei successivi anni Ottanta e Novanta, fatta eccezione per alcune edizioni, anni nei quali il *"Premio Termoli"* ha proposto temi specifici e mono-critici.

È interessante notare che la mostra, pur tra le molteplici varianti presentate nel corso di un cinquantennio, ha mantenuto una coerenza e una tenacia profonde nel tentativo di documentare istanze e vicissitudini della contemporaneità.

"Esaedro" è la denominazione della XXXVI⁷³ mostra di Termoli. Il progetto di Giorgio Di Genova (curatore della mostra) è il creare un'immagine globale e unitaria delle attuali ricerche. Egli ipotizza la struttura geometrica di un solido *"esaedro"*, in cui i sei lati corrispondono ad altrettante aree di ricerca che aderendo l'una all'altra, si completano e si strutturano contestualmente. Si potrebbe ritenere che sei lati siano pochi per completare la frammentaria ricerca dell'arte oggi. Restando nel concetto di un solido geometrico, poteva essere pericolosamente più veritiera la sfera dove i punti sono infiniti, come testimonianza di una società ripiombata in un acceso e disorganico individualismo. Ma Di Genova ha sintetizzato questa pericolosa complessità schematizzando al massimo, evitando così i rischi di una generica massificazione. Ha scelto una campionatura che ben rappresenta il panorama creativo del nostro tempo.

Una mostra come quella di Termoli, per i limiti che ne sono propri, sia di spazio sia di tempo, non può certo esaurire tutti gli aspetti della ricerca

⁷³ XXXVI Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea 25 Luglio – 6 Ottobre 1991

artistica; ma l'impegno di Di Genova è certamente lodevole per la volontà di dare il più possibile una sua mediata e scelta visione dell'arte degli ultimi anni.

La XXXVIII⁷⁴ edizione della Mostra riveste per Termoli un significato particolare, non soltanto per la presenza del professore Achille Bonito Oliva, che ne è il prestigioso curatore, ma anche per il tema proposto, che ha per oggetto il mare, donde il titolo "*Thàlatta, thàlatta!*" dato alla mostra stessa. Mare che richiama alla mente l'inizio pionieristico del Premio Termoli, quando, appunto, la piccola città di Termoli si identificava prevalentemente in quel borgo di marinaio di diecimila abitanti.

È interessante il pensiero di Achille Bonito Oliva dal quale emergerà l'esperienza termolese del 1993. Egli, perseguitato dalla profezia hegeliana sulla morte dell'arte, rovescia il rischio storico e pone antropologicamente l'arte all'interno della cultura di tutti i paesi del mondo, compresi quei popoli che meno hanno vissuto l'esperienza storica. L'artistico ha un forte potere conciliante, a patto che non sia troppo estetico. La pace nel mondo e la salvezza della natura hanno bisogno della collaborazione di tutti i popoli e l'arte, per prima, può conciliare la diversità.

Oggi, attraverso le proposte di un nuovo *ecletticismo oggettivo e realistico* che comprenda cultura estetica ed espressività artistica l'arte, sganciata dall'estetico, può scivolare nell'artistico.

Achille Bonito Oliva affronta questo rischio tenendosi a debita distanza sia dall'uno sia dall'altro aspetto con forte determinazione e completa coscienza del nostro tempo.

Bonito Oliva ha intitolato la mostra di Termoli "*Thàlatta, thàlatta!*". Un titolo che si riferisce alla relazione della città con il mare. Parafrasando l'Anabasi di Senofonte, vuole essere anche un augurio per un ascesi di Termoli verso l'interno della cultura e dell'arte nel mondo.

⁷⁴ XXXVIII Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea 23 Luglio – 23 Settembre 1993

La XXXIX⁷⁵ edizione della mostra è affidata alla scrupolosa ricerca di Patrizia Ferri che si è posta l'identità dell'artista nel nostro tempo, formulando un'ipotesi sui rapporti tra Arte e Società e ha invitato venticinque artisti che si aggirano, ognuno secondo la propria poetica, nell'ambito di questo problema.

Patrizia Ferri ha consapevolezza che il problema esiste e che non è risolto perché, se lo fosse, non ci sarebbe possibilità di esporlo come ipotesi o domanda .

La mostra "*Identity problems*" tende a provocare risposte aprendo un dibattito per entrare nel vivo di ciò che ci turba e ci fa soffrire a causa della nostra incompletezza, stimolando la coscienza critica sulla nostra inquieta esistenza. Si dichiara una perdita di identità ereditata storicamente nel passato e si propongono ipotesi per una nuova identità che si presenta per il futuro carica di incognite.

Per questo è urgente prenderne atto, entrare nel problema, vivere il difficile passaggio.

Le opere esposte denotano un disagio che allontana dai facili edonismi e da seducenti ammiccamenti. L'indicazione che ci viene fornita dalla mostra è quella di riflettere con più attenzione sulla sostanza delle cose. Più riflessione e meno godimento estetico.

I ripensamenti, le provocazioni, gli spaiaamenti, connotati comuni a molte opere esposte, fungono da contrappeso vitale al vuoto e al disimpegno che sembrano dominare la scena attuale.

La Mostra Nazionale d'arte Contemporanea di Termoli, nell'anniversario della sua quarantesima edizione, propone al pubblico ed alla critica una mostra tematica con caratteristiche di riflessione storica nel disegno italiano contemporaneo.

Una lettura organica che vuole contribuire a ribaltare il giudizio sull'arte italiana del Novecento.

Non un fenomeno provinciale e linguisticamente in ritardo, quanto un movimento artistico culturale capace di esprimersi sulla scena nazionale con

⁷⁵ XXXIX Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea Città di Termoli, Galleria Civica d'Arte Contemporanea 27 luglio – 30 Settembre 1994.

grandi artisti. Una mostra con valenza didattica che vuole documentare il processo creativo di maturazione delle linee espressive della cultura visiva italiana fino ai nostri giorni.

Il professor Francesco Gallo, curatore della mostra, con l'aiuto di Adriana Bucciano e di Sofia Bazan, ha prodigato una paziente e difficile ricerca per trovare le opere dei Maestri e dei giovani, anche perché, essendo il disegno un esercizio privato ed intimo, l'artista non è sempre disposto ad esporlo.

Francesco Gallo ha esemplificato in sintesi il panorama del disegno italiano del Novecento⁷⁶, mettendo a confronto diversi sistemi culturali e tecnici: i Maestri figurativi del primo Novecento, con riferimenti stabili a culture e forme metafisiche, elegiache, intuitive, romantiche e gli artisti del dopoguerra, che si riferiscono a culture sperimentali, esistenziali, come anche a principi di metodo e poetica. Una vitale e contrastante dialettica che caratterizza la ricerca dell'identità dell'arte dell'instabile secolo appena trascorso.

L'esperienza della città di Termoli giunge al suo quarantatreesimo anno di vita, dando quindi corpo e sostanza all'assunto iniziale.

La mostra, come da tradizione, è allestita alla Galleria Civica. La mostra quest'anno prende il titolo *"Gruppo Uno 1962/1967. Gli anni Sessanta a Roma nelle collezioni della Galleria Civica di Termoli"*⁷⁷, e vuole essere un contributo al chiarimento del fenomeno di superamento dell'arte informale in Italia, al quale il "Gruppo Uno" ha dato un valido apporto agli inizi degli anni

⁷⁶ Sono presenti alla quarantesima Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea di Termoli, Galleria Civica d'Arte contemporanea (8 Luglio – 31 Agosto 1995) i disegni di: Amedeo Modigliani, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini, Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Mario Sironi, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, Fortunato Depero, Massimo Campigli, Felice Carena, Emanuele Cavalli, Ubaldo Oppi, Fausto Pirandello, Scipione, Mario Mafai, Antonio Donghi, Marino Marini, Renato Guttuso, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, Fausto Melotti, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Toti Scialoja, Achille Pace, Carla Accardi, Michelangelo Pistoletto, Pier Paolo Calzolari, Gilberto Zorio, Alighiero Boetti, Giuseppe Chiari, Mimmo Rotella, Aldo Mondino, Paolo Baratella, Concetto Pozzati, Tano Festa, Franco Angeli, Mario Schifano, Gino De Dominicis, Carlo Maria Mariani, Giulio Paolini, Nicola De Maria, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo, Domenico Bianchi, Marco Tirelli, Nunzio, Pizzi Cannella, Mimmo Germanà, Nino Longobardi, Ernesto Tatafiore, Stefano Di Stasio, Omar Galliani, Alfredo Romano, Arcangelo, Angelo Barone, Gian Marco Montesano, Santolo De Luca.

⁷⁷ L'esposizione, tenutasi a Termoli dal 22 Luglio al 31 agosto, è stata curata dal prof. Luciano Caramel e dalla prof.ssa Patrizia Ferri.

Sessanta. “Gruppo Uno” fu costituito a Roma, al seguito dell’incontro dei sei artisti (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santoro, Uncini) avvenuto in occasione della partecipazione alla settima esposizione d’arte Premio Termoli, riscuotendo l’immediato riconoscimento critico di Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e Nello Ponente. Un gruppo attivo nel suo cammino sino al 1967⁷⁸ e quindi discioltosi nella coscienza di aver esaurito il proprio progetto collettivo per proseguire con motivate esperienze individuali.

A distanza di oltre trent’anni dalla sua costituzione ha trovato convinzione l’utilità di dare significato storico e motivo di studio, attraverso questa nuova mostra, alla sua orma, al suo percorso, sia come un momento di passaggio da un linguaggio artistico, l’informale, a quello di ricostruzione della forma attraverso principi e “Poetiche” nuove, sia per la qualità dell’arte delle opere intanto raccolte nella galleria Civica di Termoli.

La XLV edizione della Mostra⁷⁹ racchiude nel titolo la sua volontà di ricerca, di sperimentazione, di orizzonti nuovi, di mete invalicate.

La mostra, promossa dal comune di Termoli, accoglie l’attività trentennale della prestigiosa “Sala 1” di Roma, fondata dal Maestro Tito Amodei e curata da Mary Angela Schroth. Questa sintesi della storia della “Sala 1” è stata ideata ed interpretata dall’Artista Antonio Capaccio. La presentazione critica della mostra è affidata alla fondatrice e direttrice del Museo Laboratorio d’Arte Contemporanea dell’Università “La Sapienza” di Roma, prof.ssa Simonetta Lux insieme con lo stesso Capaccio.

La XLVIII⁸⁰ nasce come prosecuzione ed ampliamento di una mostra denominata appunto *Le vie moderne* ideata dal gruppo “I Diagonali” di Roma, fondato tra gli altri da Bruno Aller, Marisa Facchinetti ed Aldo Bertolini.

⁷⁸ “La vera attività del Gruppo inizia proprio quando il Gruppo chiude”: quella che suona come un’affermazione laconica e un pò lapidaria espressa in tempi recenti ed in più circostanze da Nicola Carrino, alla luce dei fatti si è rivelata una constatazione realistica e veritiera che sottolinea la particolarità e la potenzialità dell’unione dei sei artisti romani, tutte personalità contraddistinte da un rigore e da una coerenza esemplari, nell’impegno di una ricerca di linguaggio e di comportamento fuori dalle mode, come dall’esercizio di un ruolo professionale di potere finalizzato a logiche mercantili e assolutamente autonoma da quei riconoscimenti che vengono dal sistema dell’arte.

⁷⁹ Galleria Civica d’Arte Contemporanea, piazza S. Antonio, Termoli, 7 Luglio - 27 agosto 2000.

⁸⁰ XLVIII Mostra Nazionale d’Arte Contemporanea, “*Le vie moderne*” a cura di Leo Strozzeri.

La mostra viene affiancata da un piccolo omaggio al grande scultore ciociaro Umberto Mastroianni, ritenuto a giusto titolo l'erede di Boccioni per il suo dinamismo esplosivo che si può leggere sia nella sua opera monumentale come anche nella sua grandiosa produzione grafica, proposta a Termoli con alcuni lavori ad inchiostro. La mostra ideata dai Diagonali, dopo aver toccato con grande riscontro di pubblico e di critica le città di Roma e di Spoleto, approda al Premio Termoli con l'inserimento di altri protagonisti che nella modernità ideale e linguistica trovano lo stimolo creativo e la giustificazione di una prassi etica a tutto campo, al di là dei riferimenti alle neoavanguardie o alle strane conformazioni estetiche postmoderne del fare arte.

La rassegna si struttura su un rapporto interattivo tra artisti italiani ed artisti statunitensi alla luce di quella globalizzazione divenuta ormai impellente anche nel dibattito del nostro paese.

Sempre nel 2003 la Galleria Civica d'Arte Moderna offre una riflessione sulla scultura artistica dagli anni Cinquanta in poi, in altre parole l'Arte dell'immediato dopoguerra. In quel periodo era fondamentale impegnarsi per un linguaggio formale nuovo, radicale nei confronti dell'arte precedente, che purtroppo non aveva saputo prevedere il dramma della guerra imminente. L'arte del secondo dopoguerra ha voluto esprimere chiaramente la necessità della pace, affrontando fundamentalmente la crisi interiore dell'artista, la sua problematica identità esistenziale.

I cinque artisti che espongono a Termoli hanno vissuto interamente la guerra degli anni Quaranta e ciò che è importante è che questi maestri hanno saputo fare una scelta coraggiosa e quanto mai opportuna per il futuro dell'arte italiana ed europea.

Le novità principali per la Quarantanovesima edizione del Premio Termoli⁸¹ sono due: gli artisti hanno tutti meno di quarant'anni (e questo per l'arte contemporanea significa che sono giovanissimi...) e dipingono. Fanno in

⁸¹ Il Premio Termoli 49° edizione sarà presentato alla stampa e al pubblico venerdì mattina in Comune, con una conferenza presieduta dal sindaco Remo Di Giandomenico, dall'assessore Franzese, dal critico Carlo Fabrizio Carli e dal direttore onorario della Galleria Achille Pace. Ci sarà anche l'architetto Bruno D'Apice, responsabile comunale del settore Cultura.

altre parole quadri di immagine, propongono soggetti reali, si fanno interpreti di una nuova corrente che nel figurativo trova la sua principale espressione.

Una caratteristica che sembra entrare in contrasto con la tradizione della rassegna, improntata prevalentemente alla pittura “aniconica”, cioè astratta, priva di riferimenti concreti. Ma che invece, ad un’occhiata più attenta, è il naturale prosieguo di una mostra che da mezzo secolo porta a Termoli il meglio dell’arte italiana, le innovazioni più significative e gli artisti reputati più idonei ad interpretare di volta in volta le correnti artistiche di riferimento.

E che non fa eccezione a questa regola nemmeno quest’anno.



Luca Pace, *Il sogno*, acrilico su tela in esposizione per la rassegna 2004

I giovani artisti della nuova generazione che espongono a Termoli, invitati dal professor Carlo Fabrizio Carli che ha interpretato la condizione culturale e storica del nostro tempo, rappresentano con viva testimonianza il riemergere dell’oggetto dal profondo della sofferta coscienza: alcuni giovani artisti con immagini riscoperte ex novo, vitali e sorgive; altri, con classica iconografia, tutti alla ricerca di valori e miti umanistici perduti.

Non a caso la rassegna si chiama *Nel segno della pittura*. Quella pittura che torna oggi a coinvolgere giovani e giovanissimi artisti convinti che la pittura risponda a un’ancestrale esigenza espressiva, che ha accompagnato l’uomo in tutta la sua vicenda, e che continua a svolgere il suo ruolo.

Sedici gli artisti invitati⁸², che provengono da varie regioni italiane e che, pur nella diversità di tecniche espressive e scelte dei soggetti, hanno in comune l’amore per il soggetto umano e per la rappresentazione figurativa. Dedicare la quarantanovesima rassegna del prestigioso Premio Termoli alla

⁸² Sono Angelo Bellobono, Valeria Cademartori, Andr  David Carraro, Francesco Cervelli, Alessandra Di Francesco, Andrea Di Marco, Paolo Fiorentino, Stefania Mileto, Adriano Nardi, Luca Pace, Hannu Paivosuo, Alessandro Papari, Francesco Parisi, Paolo Porelli, Mauro Reggio e Stefano Zucchi.

pittura “vera” è indubbiamente un fatto nuovo per Termoli e per la sua Galleria, che ospita da decenni le opere più rappresentative del linguaggio non figurativo.



Il cinquantesimo anno del Premio Termoli, che si intitola *Interferenze* è caratterizzato dalla partecipazione di ventisette giovani artisti. Questa rassegna che segna mezzo secolo della storia artistica della cittadina adriatica e non solo, che lascia le sue tracce anche in una storia di più ampio respiro e che si estende oltre i confini della regione.

La rassegna termolese, nel corso dei decenni, ha ospitato nomi noti come Fontana, Argan, Caporossi, Burri, Tano Festa, Michelangelo Conte ed ha avuto il coraggio di lanciare le opere di questi stessi artisti quando i loro nomi erano ancora sconosciuti ai più. Ha anticipato in alcuni casi le tendenze che avrebbero poi rivoluzionato l'arte contemporanea. Ha avuto la capacità nei lontani anni Sessanta e Settanta di abbandonare le rassicuranti vedute di paesaggi e ritratti a olio, per far posto a tele squarciate, impregnate di colori forti e contrastanti, tele maltrattate dall'artista che allo spettatore trasmettevano più il senso di un'inquieta ricerca che la calma ovattata di uno squarcio di vallata. Ha avuto coraggio e la sua arditezza è stata ripagata da un patrimonio di opere non indifferente: 450 tele che portano la firma e ben impresso lo stile di Mario Schifano, di Umbro Apollonio, Achille Pace.

Un tesoro che si colloca in un preciso contesto storico, che privilegia soprattutto gli anni Sessanta e Settanta e alcune tendenze come quella della Scuola di Piazza del Popolo, il Gruppo Uno, l'astrazione improntata al cromatismo lirico e la ricerca aniconica, cioè quella non figurativa, ma che parla attraverso i segni e i colori. Segni che possono essere anche plastiche bruciate incrostate sulla tela, installazioni di chiodi e fili di ferro arrugginito.

Dietro tutto questo, dietro quelle scelte che hanno portato Termoli a collezionare un tesoro c'è però non solo la lungimiranza delle amministrazioni, ma la mano e la direzione di un maestro, il pittore Achille Pace, già animatore delle principali aggregazioni artistiche d'Italia del secondo dopoguerra, come lo stesso Gruppo Uno. Pace infatti è il padre e il promotore del Premio Termoli e non a caso la città ha deciso di rendergli onore eleggendolo direttore onorario della Galleria Civica.

Così anche per la cinquantesima edizione il Premio Termoli ha voluto tener fede a questa lunga tradizione che affonda le sue radici nell'acume dello stesso Pace, e che è contrassegnata proprio dal taglio generazionale di mostra riservata ai giovani che non trovano spazio nei grandi palcoscenici, seppur meritevoli. Nessuno dei ventisette artisti ha infatti più di quarant'anni. Per lo più sono di origine romana e soltanto una di loro, Fabiola Mignogna, è molisana, anzi precisamente nativa di Termoli.

Tuttavia per altri versi il Premio 2005 presenta anche delle grandi novità. A differenza della precedente edizione caratterizzata da un motivo unificante nell'adozione di un linguaggio comune che si esprimeva nella pittura d'immagine, *Interferenze*, che significa proprio incontro tra fatti e idee e attività che si complicano e perturbano a vicenda, è invece caratterizzata da una pluralità di linguaggi, tecniche e materiali. Pittura, fotografia, installazioni e incisioni tradizionali: linguaggi contrastanti eppure posti l'uno affianco all'altro.

Ma il più importante obiettivo resta la realizzazione di una pinacoteca che possa ospitare una mostra permanente, per condividere con tutti la ricchezza della città.

Il 51° Premio Termoli 2006, viene ideato e progettato in una nuova formula innovativa che contempla l'unione dell'antica presentazione "classica" della mostra d'arte, abbinata al 3° Convegno internazionale della nuova critica d'arte, TrackerArt. Il Comune di Termoli promuove, in simbiotica partecipazione con il Liceo Artistico "Jacovitti" di Termoli, l'incontro

convenevole di alcuni esponenti della critica d'arte, riconosciuti nel merito e nel nome a livello internazionale, operanti, in tutte le sue varie diramazioni e uffici intellettuali, dalla didattica Universitaria, alla militanza per l'organizzazione qualificata degli eventi. L'incontro, come già detto per le precedenti edizioni, ha lo scopo di porre al centro del dibattito culturale nazionale la ricerca, da parte dei critici d'arte italiani, dei segni e dei linguaggi artistici ed estetici, all'inizio del XXI sec., tra racconto e rappresentazione, iconicismo e aniconicismo. L'incontro evento (Convegno TrackerArt e 51° Premio Termoli) vuole catalogare e classificare le molteplici tendenze e funzionalità dei modelli critici e visionare, contestualmente, se vi sono nuove espressività artistiche o nuovi linguaggi, in evidenza, nella produzione artistica contemporanea. Nove critici d'arte (tra i quindici invitati, di eccellente e riconosciuta notorietà, coadiuvati dalla presenza di un presidente del prestigio di Omar Calabrese) presenteranno nella mostra d'arte contemporanea, un loro specifico artista di età inferiore ai 35 anni combinato con la scelta segnalata dal commissario curatore della mostra, di 9 artisti riconosciuti internazionalmente, di origine molisana che comporranno la rosa espressiva della mostra intesa come 51° Premio Termoli. Acciario Valeria/Enza, Carafa Michele, Casolino Davide, De Notariis Emanuela, Frani Ettore, Macolino Nicola, Pace Luca, Parente Gianluca, Sara Pellegrini. La rosa nominale dei critici d'arte sarà composta da: Omar Calabrese (Presidente), Antonio Picariello (Commissario) Giuseppe Siano, Irene Zangheri, Vitaldo Conte, Antonio Gasbarrini, Marta Casati, Ivana Mulatero, Francesco Nicolino, Carlo Fabrizio Carli, Bruno Falasco, Danila Bertasio, Linda Kaiser, Brigida Di Leo, Daniele Goldoni.

Il Cinquantatreesimo premio Termoli ha come topic il culto della tradizione con un'attenzione particolare verso le giovani leve.

La rassegna è stata inaugurata ufficialmente il 29 luglio dai curatori, dall'assessore alla Cultura Andrea Casolino e dai critici Antonio Picariello e Valerio Dehò, che hanno allestito la rassegna insieme a Gino Marotta. Ventiquattro artisti in galleria civica per celebrare un 'ritorno alle origini'.

«Abbiamo pensato di tornare alla consuetudine di acquistare le opere che poi sono diventate parte del patrimonio della città – il commento dell'assessore Andrea Casolino – per la prima volta la Regione sostiene il premio e spero che in futuro lo faccia anche la Provincia. La mostra è molto bella e presenta tecniche sempre nuove. Abbiamo già pubblicato il primo catalogo e abbiamo avviato i lavori per il secondo volume».

Picariello ha colto l'occasione per lanciare un invito ai privati per sostenere l'iniziativa: banche, aziende e associazioni industriali. Dehò ha rimarcato la necessità di investire sull'arte, portando nuove idee.

La commissione, composta da Picariello (che ha fatto anche le veci di Marotta assente per problemi di salute), dal sindaco e da Casolino e Dehò ha assegnato il primo premio a Nino Barone, per «l'impegno nella diffusione dell'arte in città», e al pari merito al secondo posto sono arrivati Vincenzo Bonanni e Gabriele Talarico. Un riconoscimento speciale è stato assegnato a Mattia Ruggieri. Il premio intitolato a Gino Marotta è andato a Duccio Gammelli.

Il premio trova una sede permanente per l'esposizione delle opere storiche nel 2009. All'interno dell'ex mercato, ristrutturato dal comune, ha trovato posto lo Spazio Espositivo Permanente della Galleria di Corso Umberto I°. La scelta di aprire questo luogo al pubblico nasce dalla volontà della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Molise che in accordo con il Comune di Termoli, l'associazione MuSE e i restauratori di Equilibrarte, intende trasformare il luogo in un cantiere aperto in cui il pubblico possa simultaneamente apprezzare le opere contemporanee appartenenti alla Collezione "Premio Termoli" e nel contempo avvicinarsi al mondo del restauro, di solito chiuso ad occhi esterni, per comprenderne strumenti e modalità di intervento per proteggere dai segni distruttivi del tempo il patrimonio artistico.



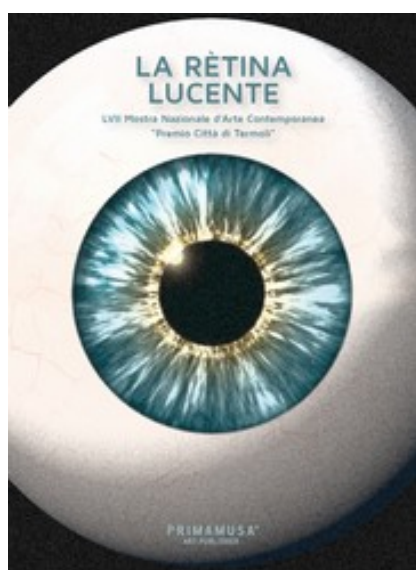
L'intreccio dei viaggi è il titolo del Premio Città Termoli 2011. La costa molisana rinnova il suo appuntamento “storico” con il Premio Termoli, giunto alla 56esima edizione e curato da Lorenzo Canova (Roma 1967, professore associato di Storia dell’Arte Contemporanea presso l’Università degli Studi del Molise dove dirige l’ARATRO, Archivio delle Arti Elettroniche, Laboratorio per l’Arte Contemporanea). L’evento, aperto al pubblico fino al 24 settembre, volendo celebrare i 150 anni di Unità del nostro Paese ha scelto di valorizzare la collezione della Galleria Civica d’Arte Contemporanea di Termoli, nata dalla lunga storia del Premio stesso, con una selezione delle sue opere storiche messe in dialogo con le opere di alcuni artisti contemporanei, per costruire dunque un intreccio metaforico tra passato e futuro nella grande e multiforme esperienza di continuità dell’arte italiana, costantemente rinnovata e trasformata seguendo correnti e percorsi differenziati ma che compongono un mosaico unico.

In questa edizione, il numero dei quindici artisti storici e dei quindici artisti contemporanei vuole alludere simbolicamente ai quindici decenni di storia dell’Italia unita, a cui si aggiunge però un artista emergente che rappresenta un auspicio positivo per il futuro dell’arte italiana che merita di essere ancora di più apprezzata e sostenuta a livello pubblico e privato e proposta con decisione nel panorama internazionale. La mostra rende dunque possibile scoprire le relazioni tra gli artisti della collezione e quelli, italiani e stranieri attivi in Italia, invitati a far parte dell’edizione del 2011, nell’ottica della continuità, delle metamorfosi dei linguaggi e di un dialogo che dà forma al vasto intreccio di viaggi artistici del Premio.

L’evento, inoltre, coincide con il passo fondamentale della musealizzazione della collezione della Galleria Civica di Arte Contemporanea di Termoli che sarà per la maggior parte conservata e fruibile in uno spazio espositivo permanente. La selezione della collezione della Galleria permetterà un viaggio attraverso le diverse fasi della storia dell’arte italiana, dal secondo

dopoguerra in poi, e ospiterà le opere di esponenti di diverse correnti artistiche dall'astrattismo alla Scuola di Piazza del Popolo, al Gruppo Uno.

La LVII edizione del Premio Termoli d'arte contemporanea⁸³, a cura di Lorenzo Canova, è dedicata ai confini sempre più aperti che separano le ricerche visive della pittura eseguita con mezzi tradizionali da quelle che si servono di programmi e strumenti informatici, che oggi si configurano come una vera e propria pittura digitale. La LVII edizione del Premio Termoli d'arte



contemporanea è dedicata ai confini

sempre più aperti che separano le ricerche visive della pittura eseguita con mezzi tradizionali da quelle che si servono di programmi e strumenti informatici, che oggi si configurano come una vera e propria pittura digitale. Rapidamente le separazioni tra tecniche antiche e nuove tecnologie si fanno sempre più labili e nella mostra, infatti, saranno presenti artisti che perpetuano e rinnovano il

gesto secolare della pittura in vari modi, dalle tecniche più antiche, agli strumenti fotografici, fino ai programmi digitali che imitano con grandissima verosimiglianza le diverse tecniche pittoriche, dall'olio al pastello, fino all'acquarello e all'aerografo con una notevole velocità esecutiva e una sempre più straordinaria interazione tra la mano e i programmi, resa possibile anche dalle tavolette grafiche e dai nuovi schermi

touch-screen. Su questa linea, non a caso molti artisti alternano le diverse forme espressive a seconda delle esigenze, passando dai pennelli fatti di legno

⁸³ Artisti invitati: Agostino Arrivabene, Ubaldo Bartolini, Marco Bolognesi, Claudio Bissattini, Angelo Bucarelli, Erica Calardo, Fabrizio Campanella, Gianluca Capozzi, Sergio Ceccotti, Stefano Cioffi, Fausto Colavecchia, Marco Colletti, Davide Coltro, Tom Corey, Emanuela de Notariis, Fabio De Santis Scipioni, Claudio Di Carlo, Thalassini Douma, Nicola Evangelisti, Daniele Girardi, Monyka Grycko, Cyril Kobler, Tommaso Lisanti, Massimo Livadiotti, Iros Marpicati, Jean Marie Manzoni, Nicola Micatrotta, Mauro Molinari, Luca Pace, Luciano Perrotta, Tobia Ravà, Eros Renzetti, Sandro Sanna, Paolo Troilo, Mario Vespasiani.

e setole ai pennelli elettronici dei programmi informatici. La retina, che metaforicamente lega l'occhio e le visioni dei diversi artisti e i display dei nuovi tablet elettronici ad altissima risoluzione, è eletta dunque a immagine simbolica della mostra del 2012, che indagherà come la storia dell'arte si rinnovi e si trasformi nella continuità dei suoi generi, dal paesaggio al ritratto, fino a una rivisitazione della mitologia, attraverso la pittura, il disegno, il digitale e la fotografia, territori confinanti di questa nuova visione. Così il Premio vuole dare un ampio quadro di questa situazione complessa e in costante trasformazione presentando artisti, italiani e internazionali, di tendenze e generazioni diverse, attivi su più versanti e forme espressive e capaci di mescolare media e stili, di legare il passato al futuro, grazie alla forza millenaria e sempre nuova della creazione visiva,

fondamento basilare della percezione e della costruzione umana del mondo. Parallelamente alla mostra, negli spazi sarà aperta al pubblico una selezione di opere provenienti dalle collezioni della Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Termoli.

Il LVIII Premio Termoli, a cura di Francesco Gallo Mazzeo⁸⁴.


Il confronto dell'arte con la luce assume un carattere del tutto speciale, in quanto entrambe sono imprescindibili nel creare una spettacolarità che altro non è, se non il trionfo dei colori e delle forme, che nella trasparenza e nella chiarezza trovano la loro vitalità e la loro essenza. Proprio nell'orizzonte avviene un incontro che dal punto di vista della profondità, rappresenta il limite necessario perché le forme possano nascere e non perdersi in un infinito buio e tetro, che è tutto il contrario di quanto noi immaginiamo, l'essere delle

⁸⁴ Artisti: Paolo Baratella, Fabrizio Plessi, Alessandro Bazan, Piero Guccione, Mimmo Germanà, Luca Pace, Marco Tirelli, Claudio Bianchi, Nora Lux, Felice Levini, Giovanni Frangi, Teresa Coratella, Maurizio Mochetti, Claudio Abate, Giovanni Iudice, Carlo Bertocci, Giancarlo Corcos, Vasco Bendini, Cesare Galluzzo, Tommaso Cascella, Matteo Basilè, Vincenzo Marsiglia, Giacomo Rizzo, Michele Welke, Santolo De Luca, Bruno Ceccobelli, Franco Politano, Gianfranco Notargiacomo, Baldo Diodato, Andrea Lanzafame, Thorsten Kirchoff, Giuseppe Modica, Antonio Taschini, Dino Pedriali, Mark Kostaby.

lontananze spropositate. Come nel limite sta quel quid per recuperare la bellezza che viene sottratta alla voracità del sublime che sembra volere inghiottire le stesse radici di questa nostra età post moderna in cui tutto è grande e tende a divenire sempre più grande, ma per specularità il piccolo tende a diventare sempre più piccolo, invisibile, quasi impercettibile.

Guardare l'ultra rappresenta, nella storia di una metafora individuale e collettiva, del tendersi e del ritrovarsi, un modo di guardare in un grande specchio, a volte calmo e piatto a volte adirato e spigoloso, come lo è ogni umore umano che in esso si riflette. Si tratta del grande agguato teso al nostro narcisismo, ma ad esso non possiamo né vogliamo sottrarci, forse perché ci ricorda la nostra origine liquida ancestrale, proprio come il nostro presente futuro.

Posto tra prendibile e imprendibile, dunque come limite, come confusione dell'azzurro con il blu, dell'acqua con l'aria, ma anche come antico e nuovo schermo mediatico in cui proiettiamo noi stessi, travestiti da altri, come se nel mischiamento delle identità potesse avvenire, con più forza e con più freschezza, un inno alla gioia, tra la forza irresistibile del mito, tutto sirene e nettuni e il solcare inesorabile delle grandi arche, nel cui cuore batte un cuore di diesel, dall'alito acre del petrolio.



PlusUltra

Achille Pace

Fondazione Orestadi

LVIII Premio Termoli
Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea
della città di Termoli
a cura di **Francesco Gallo Mazzeo**
In collaborazione con Provincia di Campobasso
con il Progetto Europeo *AdriaMuse - Il Museo Fuori dalle sue Mura*

Inaugurazione
giovedì 1 agosto ore 18:30
presso Galleria Civica d'Arte Contemporanea, piazza Sant'Antonio 2, Termoli

sedi mostra:
Galleria Civica d'Arte Contemporanea,
piazza Sant'Antonio 2, Termoli
spazio espositivo permanente
di Corso Umberto I 103, Termoli
mostra "Portati dal Mare" - Chiesa di Sant'Anna - 1/10 agosto

01 agosto - 5 ottobre
Ingresso libero

orario mostra:
agosto
20:00 - 24:00
settembre
9:00 - 14:00
martedì e giovedì
anche 15:00-18:00

info e prenotazione
visite guidate:
www.comune.termoli.cb.it
museopremietermoli@gmail.com
tel 0875 708244

Premio Termoli

Paola Barattella
Mimmo Germano
Alessandro Bazzani
Piero Guccione
Carlo Bertacci
Giuseppe Modica
Giovanni Iudice
Giacomo Rizzo
Matteo Bussà
Mark Kostabi
Torsten Kirchhoff
Santolo De Luca
Cesare Galluzzo
Vincenzo Marsiglia
Luca Pace
Dino Pedriali
Nora Lux
Claudio Abate
Fabrizio Pizzi
Maurizio Mochetti
Marco Tirelli
Felice Levini
Baldo Diodato
Claudio Bianchi
Giancarlo Benedetti Corcori
Giovanni Frangi
Gianfranco Notargiacomo
Bruno Cecobelli
Tommaso Casella
Teresa Coratella
Vasco Benedini
Nichola Welke
Andrea Lanzafame
Franco Polignano
Antonio Toschini

59+1 ACHILLE PACE E IL PREMIO TERMOLI. L'esposizione della Mostra d'Arte Contemporanea Premio Termoli di quest'anno si intitola "59+1 Achille Pace e il Premio Termoli" e si prefigge di proporre al pubblico, attraverso una selezione di opere rappresentative dei 59 anni del Premio d'Arte Contemporanea della città di Termoli, il lungo cammino dell'arte contemporanea che va dagli anni Cinquanta ai giorni nostri.

Un cammino che, attraverso l'esclusivo appuntamento annuale termolese, ha



riunito nella nostra cittadina artisti e personaggi illustri dell'arte contemporanea e ha regalato e, continuerà a regalare, al Molise una tra le più pregevoli collezioni d'arte contemporanea Italiane.

L'edizione 2014 del Premio Termoli vede il ritorno del maestro Achille Pace come curatore dell'esposizione mentre le associazioni MUSE e MULTIVERSO, saranno responsabili delle visite guidate e delle attività ludico-ricreative, formative e didattiche con le scuole di ogni ordine e grado oltre a organizzare workshop e iniziative speciali mirate a valorizzare la mostra.

La selezione delle 50 opere scelte per la 59° edizione ne vede alcune del così detto periodo "dell'informale", quando nella caduta dei valori a seguito della grande Guerra, gli artisti interpretano lo smarrimento della società attraverso il superamento della rappresentazione della forma, dei contorni e dei limiti, attuato attraverso un'arte non più razionale ma concettuale. A seguito "dell'Informale" troviamo nella mostra il suo superamento ossia il "post'informale" che segna il ritorno al linguaggio, al senso delle parole, al significato dei segni, al valore delle superfici e del linguaggio pittorico di cui grandi maestri furono i fondatori del Gruppo Uno, presenti in mostra con opere

come “Testimonianza” del maestro Nato Frascà, “Sinchisi dell’Idea” del maestro Pasquale Santoro e “Itinerario” dello stesso Achille Pace.

Un accenno particolare va fatto alle dodici opere scultoree, per lo più appartenenti al periodo che va dagli anni 60 alla prima metà degli anni 70 che, per la prima volta, dopo la collocazione più che ventennale presso il deposito vengono restituite alla visione del pubblico.

A coronare questo racconto storico-artistico degli avvenimenti, che hanno fatto di Termoli centro contemporaneo del centro sud, una sezione riservata alla documentazione cartacea del Premio Termoli che si racconta attraverso i suoi cataloghi e i manifesti storici.

IL Premio giunge nel 2015 alla sessantesima edizione, segnando un profondo cambiamento nella storia del Premio d’Arte Contemporanea della città di Termoli. La mostra dal titolo In Cantiere si terrà, infatti, nel futuro MACTE Museo d’Arte Contemporanea Termolice ha sede negli spazi dell’ex mercato di via Cina ospitando l’intera collezione del Premio degli ultimi sessant’anni.



La mostra è voluta e promossa dal Comune di Termoli, Assessorato alla Cultura ed è curata da Anna Daneri. IN CANTIERE presenta sei giovani artisti: Riccardo Baruzzi (1976), Gabriella Ciacimino (1978), Sara Enrico (1979), Antonio Fiorentino (1987), Elena Mazzi(1984) e Santo Tolone (1979), le cui

ricerche entrano in dialogo con il focus pittorico della storia del Premio, offrendo una prospettiva nuova con cui guardare alla pittura e alla scultura.

L'intento è di declinare il tema della costruzione in senso metaforico, ponendo l'arte e la cultura al centro di una dinamica virtuosa, motore per lo sviluppo di una crescita e di una consapevolezza collettive.

Le opere sono esposte nello spazio-auditorium, cuore polivalente del futuro museo, entrando in relazione con l'architettura attraverso un dispositivo modulare site-specific, concepito per l'occasione da Rio Grande, collettivo creativo multidisciplinare con esperienze nel campo dell'arte, del design, del cibo e della comunicazione. Tale dispositivo sarà poi parte delle dotazioni del museo e potrà essere utilizzato per il display di future esposizioni.

Una giuria, composta da Stefano Arienti, artista, Lorenzo Canova, critico e Professore di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi del Molise, Simone Menegoi, curatore indipendente, assegna il premio in occasione dell'inaugurazione.

Ripensare la funzione del Premio in chiave di “cantiere” prevede la costruzione di un progetto che si sviluppa in più direzioni: la mostra, la realizzazione di un sito dedicato, il progetto di un archivio digitale del Premio Termoli⁸⁵ che ne raccolga la storia, una serie di eventi collaterali per sensibilizzare la cittadinanza e il workshop per attivare la partecipazione sul territorio.

La collezione termolese rappresenta un caso forse unico in Italia per la documentazione di tutto quell'ambito di ricerca che va dal postinformale all'astrattismo, alla nuova figurazione, all'arte cinetica e programmata. Attualmente la collezione comprende oltre 470 opere, in gran parte dipinti su tela, ma anche opere scultoree, realizzate con pluralità di tecniche e materiali. Tra gli artisti in collezione: Carla Accardi, Franco Angeli, Antonio Calderara, Dadamaino, Tano Festa, Gino Marotta, Luca Maria Patella, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Mario Schifano, Giulio Turcato, Giuseppe Uncini.

⁸⁵ Il Premio Termoli nasce nel 1955 come premio annuale d'Arte Contemporanea. Grazie al costante e appassionato interessamento del maestro Achille Pace, dal 1960 diviene una vera e propria ricognizione della ricerca artistica in Italia a cui hanno collaborato nomi illustri della critica d'arte italiana quali Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli. Attraverso lo strumento del premio acquisto, negli anni si è andata costituendo una collezione di opere rappresentative di un lungo percorso di ricerca e sperimentazione dell'arte contemporanea che va dal 1955 a oggi.

Grandi Magazzini Teatrali

L'A.GI.MUS. (Associazione Giovanile Musicale) di Campobasso opera dal 1972 e dal 1981 è diretta da Michele Lanza.

Dal 1998 l'Associazione è alle prese per la realizzazione di un'interessante struttura culturale polivalente: I Grandi Magazzini Teatrali, uno spazio privato di circa 3000 mq. per spettacoli, mostre, allestimenti, spettacoli, corsi di formazione artistica.

La struttura è una sorta di bazar multimediale dove si ha subito la sensazione di poter scegliere attività commisurate all'età, alle esigenze, alle affinità ed è predisposta e articolata in più luoghi, reali e simbolici insieme, che formano il "Museo dell'immaginario".

L'idea generale, proposta dai Grandi Magazzini Teatrali, è anche quella del recupero di spazi e di strutture che, seppure nati per altri usi, possano con significativi interventi assicurare dignità e continuità ad iniziative valide, in attesa del ripristino, o anche in sostituzione, delle uniche strutture cittadine deputate ad accogliere importanti fatti culturali.

Tra gli eventi promossi la mostra fotografica del 2003 "Kabul, le donne invisibili"⁸⁶ di Pino Settanni. Una mostra forte e colorata che mette in luce attraverso le foto, una realtà drammatica dove la guerra è quasi un'abitudine senza sapere perché e contro chi combattere. Donne e bambini e non solo; tutti sapientemente scolpiti dentro i loro poveri e plastici abiti di sempre. La capacità di Pino Settanni è nel raccontare ed approfondire artisticamente la polvere di tutti i giorni.

⁸⁶ La mostra ha coinvolto nella sua creazione, oltre che i Grandi Magazzini Teatrali, la Giunta Regionale del Molise e l'Assessorato alla Cultura del Comune di Campobasso.